AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO I · MCMVI ·

1-2

· RES · LAVDIS ·

ANTIQVAE · ET · ARTIS ·

ROMA
TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45

1907

AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO I · MCMVI ·

· RES · ANTIQVAE ·

LAVDIS · ET · ARTIS ·

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

VIA FEDERICO CESI, 45

—

1907

SOMMARIO

SOCIETÀ ITALIANA

DI ARCHEOLOGIA E DI STORIA DELL'ARTE

Il 1° settembre 1905 un gruppo di archeologi e cultori della storia dell'arte, dopo preliminari scambi d'idee, faceva suo un progetto che da qualche tempo si ventilava fra gli studiosi, quello di fondare in Italia una Società di archeologia e storia dell'arte e, a tal uopo, dirigeva alle persone che potevano interessarsene un invito ad aderire. Allorchè si vide che l'idea veniva accolta favorevolmente, i promotori formularono più precisamente il loro programma nella circolare seguente:

Ill.mo Signore,

È vivamente sentito in Italia dai cultori delle scienze archeologiche e storico-artistiche il bisogno di raccogliere le energie di quanti si interessano in qualunque modo di esse, a fine di contribuire più efficacemente al loro progresso, e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella conservazione e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

La sproporzione tra la colossale ricchezza archeologica e artistica d'Italia e i mezzi limitati di cui il bilancio delle antichità e belle arti può disporre, la concorrenza sempre più viva, che alle nostre poche forze fanno i paesi stranieri, in ispecie negli acquisti, rendono necessariamente insufficiente l'opera dello Stato. È pertanto nostro desiderio, che, similmente a quanto si è fatto in quasi tutti i paesi europei, si costituisca in Roma una Società archeologica nazionale, in conformità dei propositi manifestati già fin dal 1886 da Ruggero Bonghi con pubblico nobilissimo appello e secondo i voti espressi nel Congresso Universitario di Milano del 1888.

La Società archeologica italiana dovrà abbracciare, senza restrizioni nè esclusioni, non i soli cultori delle nostre discipline, ma quanti amano ed hanno in onore le belle e gloriose memorie della vita millenaria di nostra gente. Nella riunione delle forze sia di quelli che a questo genere di studî hanno dato la intelligente attività di tutta la loro vita, sia di quelli che porteranno il contributo non meno prezioso ed efficace del loro amore, confidiamo che la Società troverà modo di raggiungere il proprio intento, di promuovere, dovunque sia opportuno, studî e ricerche, di essere autorevole consigliera e cooperatrice del governo, di illuminare e guidare l'opinione pubblica, sforzandosi di suscitare sempre maggiore in tutto il popolo italiano il culto per i sacri documenti della storia nazionale.

Necessaria espressione dell'opera della Società sarà una Rivista archeologica italiana, che raccoglierà studî e illustrazioni di monumenti, e darà un ampio notiziario di quanto può interessare l'archeologia e la storia dell'arte, il loro insegnamento e l'amministrazione antiquaria e artistica nostra e degli altri paesi.

Per render possibile la vita e l'opera della Società, riteniamo necessario, che ciascuno degli aderenti si obblighi a contribuire una quota annua di lire venti. Quando il numero delle adesioni darà affidamento della buona riuscita del nostro tentativo, ci riserveremo di presentare uno schema di statuto, che verrà discusso ed approvato in assemblea plenaria, e inviteremo gli aderenti al versamento delle quote.

Intanto fiduciosi, che la S. V. voglia cooperare in questa impresa, la preghiamo di mandare con cortese sollecitudine l'ambita sua adesione, e di render noto tra le persone di sua conoscenza questo nostro invito.

Essa portava le seguenti firme:

Ambrosoli Solone, direttore del Gabinetto numismatico di Brera, Milano; Beloch Giulio, professore di Storia antica nella R. Università, Roma; Brizio Edoardo, prof. di Archeologia nella R. Università e direttore del Museo di antichità, Bologna; Cantalamessa Giulio, direttore delle Regie gallerie, Venezia; Colini Giuseppe Angelo, libero docente di Paletnologia nella R. Università, Roma; Comparetti Domenico, senatore del Regno, prof. emerito dell'Istituto di studî superiori, Firenze; De Marchi Attilio, prof. di Antichità classiche nell'Accademia scientifico-letteraria, Milano; De Ruggiero Ettore, prof. di Antichità greche e romane nella R. Università, Roma; De Sanctis Gaetano, prof. di Storia antica nella R. Università, Torino; Gamurrini Gian Francesco, direttore del Museo e della Biblioteca, Arezzo; Ghirardini Gherardo, prof. di Archeologia nella R. Università, Padova; Halbherr Federico, prof. di Epigrafia greca nella R. Università, Roma; Hermanin Federico, direttore della Galleria nazionale d'arte antica, Roma; Lanciani Rodolfo, prof. di Topografia romana nella R. Università, Roma; Loewy Emanuele, prof. di Archeologia nella R. Università, Roma; Mariani Lucio, prof. di Archeologia nella R. Università, Pisa; Marucchi Orazio, direttore del Museo Egizio-vaticano, Roma; Nogara Bartolomeo, direttore del Museo Etrusco Gregoriano, Roma; Orsi Paolo, direttore del Museo nazionale, Siracusa; Patroni Giovanni, prof. di Archeologia nella R. Università, Pavia; Pellegrini Giuseppe, libero docente di Archeologia nella R. Università, Bologna; Pigorini Luigi, prof. di Paletnologia nella R. Università e direttore nel Museo preistorico, Roma; Quagliati Quintino, direttore del Museo nazionale, Taranto; Ricci Corrado, direttore delle Regie gallerie, Firenze; Rizzo Giulio Emanuele, libero docente di Archeologia nella R. Università, Roma; Savignoni Luigi, prof. di Archeologia nella R. Università, Messina; Schiaparelli Ernesto, direttore del Museo di antichità, Torino; Scrinzi Angelo, direttore del Museo civico, Venezia; Supino Igino Benvenuto, direttore del Museo nazionale, Firenze; Taramelli Antonio, direttore del Museo nazionale, Cagliari; Vaglieri Dante, prof. di Epigrafia latina nella R. Università e direttore del Museo nazionale, Roma; Venturi Adolfo, prof. di Storia dell'arte medievale e moderna nella R. Università, Roma.

Allorchè le adesioni al progetto raggiunsero un numero adeguato, la Società si costituì con adunanza del 20 novembre 1905 e fu nominata una Commissione per redigere un progetto di statuto, che fu presentato, discusso ed approvato nella adunanza del 29 gennaio 1906.

STATUTO DELLA SOCIETÀ

CAP. I. — **Della Società e dei suoi intendimenti.**

1. È costituita una Società italiana di archeologia e di storia dell'arte con sede in Roma.
2. La Società si propone di promuovere e d'incoraggiare ricerche, studi e pubblicazioni di archeologia, storia dell'arte e scienze affini, di tener desto nello Stato e nei privati l'interesse pei tesori monumentali e artistici del paese, e di diffondere la cultura e l'amore per i monumenti allo scopo di assicurarne la conservazione.

CAP. II. — **Dei Soci.**

3. I soci si distinguono in soci ordinari, benemeriti, onorari e corrispondenti.
4. Soci ordinari sono quelli che si obbligano a pagare alla Società una quota annua di lire venti. Soci ordinari perpetui quelli che pagheranno una somma di lire trecento per una volta tanto.

5. Divengono soci ordinari quelli che ne facciano domanda, presentata da due soci e accolta dal Consiglio direttivo.

6. I soci si intendono far parte della Società dal primo gennaio dell'anno in corso, quando la loro domanda sia presentata ed accolta prima del mese di ottobre. Le domande presentate nell'ultimo trimestre hanno effetto per l'anno successivo.

I soci ordinari che entro il mese di novembre non abbiano dichiarato per iscritto al Consiglio l'intenzione di ritirarsi, sono considerati come annuenti per l'anno successivo.

7. Quel socio che nell'ultimo trimestre di ciascun anno non abbia versato l'annua quota, sarà invitato con lettera della Presidenza a soddisfare il suo debito; se nel successivo trimestre non lo avrà fatto, sarà cancellato dall'elenco dei soci.

8. Soci benemeriti sono coloro che per donazioni non inferiori alle cinquecento lire o per altri titoli di benemerenza siano proclamati tali dall'Assemblea dei soci su proposta del Consiglio direttivo.

9. Il titolo di socio onorario è conferito con deliberazione dell'Assemblea dei soci su proposta del Consiglio direttivo a illustri stranieri. Il numero dei soci onorari da nominarsi ogni anno è limitato a due.

10. I soci corrispondenti sono nominati fra gli stranieri o gli italiani residenti all'estero con deliberazione del Consiglio direttivo.

11. Nelle città, dove risiedono almeno cinquanta soci, il Consiglio potrà stabilire delle sezioni regionali, il cui ordinamento sarà determinato da un regolamento proposto dai membri della sezione stessa, e approvato dal Consiglio direttivo della Società.

CAP. III. — **Delle adunanze.**

12. La Società si aduna in assemblea generale ordinaria almeno due volte all'anno, in primavera e in autunno. L'adunanza di primavera sarà destinata principalmente all'approvazione del bilancio consuntivo, l'altra alla presentazione del bilancio preventivo, alla nomina dei soci onorari e benemeriti e alla elezione delle cariche sociali che inizieranno il loro ufficio dal 1° gennaio successivo.

In via straordinaria o per deliberazione del Consiglio o su proposta di almeno venti soci, per discutere su questioni relative all'andamento della Società, si potranno tenere altre assemblee generali.

Nelle adunanze generali non può essere discusso alcun argomento all'infuori di quelli indicati nell'ordine del giorno che si deve comunicare ai soci nell'avviso di convocazione. L'invito alle assemblee ordinarie o straordinarie dovrà essere inviato ai soci almeno otto giorni prima di quello stabilito per l'adunanza.

13. Hanno diritto d'intervenire alle assemblee generali tutti i soci. Alle votazioni però dei bilanci e delle elezioni possono prendere parte solo gli ordinari e i benemeriti.

14. Nelle adunanze generali le deliberazioni sono valide, quando intervengano personalmente almeno trenta soci aventi diritto al voto.

Occorrendo una seconda convocazione, le deliberazioni per gli oggetti medesimi sono valide, qualunque sia il numero dei soci intervenuti.

15. La Società terrà adunanze a scopo scientifico indette volta per volta dal Consiglio direttivo. A queste adunanze avranno diritto di intervenire tutti i soci, e potranno dalla Presidenza essere invitate anche persone estranee. Possibilmente ogni anno una di queste adunanze sarà tenuta fuori di Roma in luogo scelto dal Consiglio.

CAP. IV. — **Delle cariche sociali.**

16. La Società è diretta da un Consiglio costituito di un Presidente, di quattro Vice-Presidenti, due dei quali non residenti in Roma, di dodici Consiglieri, di un Segretario, di due Vice-segretari e di un Amministratore, eletti in adunanza generale fra i soci ordinari e i benemeriti.

17. Le elezioni di queste cariche hanno luogo con votazione unica, a schede segrete, nell'adunanza generale dell'autunno di ogni anno.

*

I voti che un candidato abbia riportato per la carica di Presidente o di Vice-Presidente, se non sono stati sufficienti a determinare l'elezione a tale carica, andranno cumulati con quelli che lo stesso candidato abbia riportato per la carica di Vice-Presidente o di Consigliere.

Per queste elezioni come per quelle dei Revisori dei conti, ogni socio dispone di una scheda, la quale sarà inviata dalla Presidenza. I soci impediti di prender parte all'adunanza, possono partecipare alle elezioni coll'inviare alla Presidenza la propria scheda accompagnata da una dichiarazione firmata, atta a garantire anche per loro il segreto del voto.

Per la validità delle elezioni è richiesta la maggioranza relativa dei voti. In caso di parità di voti, si procederà al sorteggio.

18. Il Presidente regge la Società, e ne ha la rappresentanza. Col consenso del Consiglio direttivo, può delegare incarichi speciali a uno o più dei consiglieri o anche a soci.

Mancando il Presidente, lo sostituisce un Vice-Presidente in ordine di anzianità, o in assenza di questi uno dei consiglieri a scelta del Consiglio.

19. Il Segretario, aiutato dai Vice-segretari, assiste il Presidente nel disimpegno delle sue funzioni, cura la redazione dei processi verbali, la corrispondenza, la stampa delle pubblicazioni sociali, e sorveglia il personale d'ufficio.

L'Amministratore sopraintende alla gestione finanziaria della Società.

20. Il Presidente, il Segretario, i Vice-segretari e l'Amministratore durano in ufficio due anni.

I Vice-Presidenti e i Consiglieri durano in ufficio quattro anni, e non possono essere rieletti alla stessa carica che dopo un anno. Gli uni e gli altri sono rinnovati ogni anno per un quarto del loro numero complessivo. Nel caso di elezioni generali il quarto degli uscenti sarà stabilito nei primi tre anni per sorteggio.

In occasione delle elezioni annuali si provvederà pure a sostituire quei membri del Consiglio che per qualsiasi ragione avessero cessato dall'ufficio senza essere compresi fra gli uscenti di diritto.

In tal caso i nuovi eletti resteranno in carica per il tempo per cui vi sarebbero rimasti i sostituiti. Gli eletti, che avranno raccolto un maggior numero di voti, copriranno i posti, pei quali è riservata una maggiore permanenza in ufficio.

21. I componenti il Consiglio, che per cinque volte consecutive manchino senza giustificazione alle sedute consiliari, si intendono dimissionari.

22. Il Consiglio è convocato dal Presidente per trattare gli affari ordinari della Società; l'adunanza è legale, quando siano presenti almeno dieci dei suoi componenti, delibera a maggioranza di voti, e a parità prevale il voto del Presidente.

23. Nell'adunanza generale ordinaria di autunno saranno eletti tre Revisori dei conti. Quando nel corso dell'anno uno di essi venisse a cessare, per qualsiasi ragione, dal suo ufficio, gli altri due nomineranno un successore.

24. I Revisori sorvegliano l'amministrazione della Società durante l'anno, e riferiscono nella adunanza generale ordinaria di ogni anno sul bilancio consuntivo presentato dal Consiglio.

Le adunanze del Consiglio, nelle quali sia posto in discussione il bilancio consuntivo, devono essere annunciate ai Revisori, che potranno intervenirvi e presentarvi le loro osservazioni, ma senza diritto di voto.

CAP. V. — **Delle pubblicazioni sociali e della biblioteca.**

25. La Società pubblicherà una Rivista che sarà data gratuitamente ai soci ordinari, benemeriti e onorari. Pubblicazioni di maggior importanza saranno raccolte in volumi a parte.

26. Le pubblicazioni della Società e tutte quelle che per donazione, cambio, deposito, acquisto le perverranno, costituiranno la Biblioteca sociale posta a disposizione dei soci.

CAP. VI. — **Modificazioni dello Statuto.**

27. Se si rendessero necessarie modificazioni allo Statuto, esse saranno preannunciate nella Rivista, e discusse in adunanza generale. Esse saranno poi sottoposte al voto per lettera di tutti i soci i quali risponderanno per *sì* e per *no*. Le modificazioni non si intenderanno definitivamente adottate, quando non siano approvate dai due terzi dei votanti.

Nella adunanza dell' 8 marzo 1906 si procedette alla votazione per le cariche sociali a norma dello statuto, e risultarono eletti:

Presidente: Comparetti on. prof. Domenico, senatore del Regno.

Vice-Presidenti: Brizio prof. Edoardo, Chigi-Zondadari on. march. Bonaventura, senatore del Regno, Pigorini prof. Luigi, Ricci prof. Corrado.

Consiglieri: Apolloni comm. Adolfo, Beloch prof. Giulio, Cantarelli prof. Luigi, De-Sanctis prof. Gaetano, Halbherr prof. Federico, Hermanin prof. Federico, Lanciani prof. Rodolfo, Loewy prof. Emanuele, Monticolo prof. Giovanni, Nogara prof. Bartolomeo, Rosadi on. avv. Giovanni, deputato al Parlamento, Savignoni prof. Luigi.

Segretario: Mariani prof. Lucio.

Vice-segretarii: D'Achiardi dott. Pietro, Paribeni dott. Roberto.

Amministratore: Colini prof. Giuseppe Angelo.

Revisori dei conti: Lanciarini avv. Vincenzo, Seccia prof. Pasquale, Vochieri cav. uff. Andrea.

Il Consiglio direttivo così eletto, nelle adunanze del 26 marzo, 10 aprile, 29 maggio e 4 giugno, oltre al disbrigo degli affari di ordinaria amministrazione stabilì, in attesa della pubblicazione della Rivista, che deve riassumere anche gli atti sociali, che si informassero i soci del lavoro fino ad allora compiuto e ciò fu fatto colla seguente circolare:

Il Consiglio direttivo ha trattato nelle sue adunanze di parecchie questioni, alcune delle quali sono ora definitivamente risolute, altre ancora sotto discussione.

Si stabilì di domandare al Municipio di Roma la concessione di un locale di proprietà comunale per sede della Società. Grazie alle premure del comm. Apolloni assessore comunale e consigliere della nostra Società, l'on. signor Sindaco e il signor assessore dei Beni Patrimoniali hanno dimostrato per la nostra Società il più vivo interessamento e la maggiore benevolenza, e sebbene non sia stato loro possibile concederci quei locali che noi precisamente desideravamo, per ragioni delle quali apprezziamo il valore, ne hanno proposti altri che possono servire allo scopo in via provvisoria, sicchè non sarà impossibile di poter giungere in breve all'accordo, e di ottenere una sede ufficiale per la Direzione della Società.

Riguardo alle pubblicazioni, sia ordinarie che straordinarie della Società, conforme all'articolo 25 dello statuto, si stabilirono le norme che seguono.

La Rivista consterà di due parti, l'una che riassumerà la vita della Società, e il movimento degli studii d'archeologia e di storia dell'arte con ispeciale riferimento alle notizie, alle scoperte e alle pubblicazioni recentissime; l'altra che conterrà memorie originali. I fascicoli della Rivista usciranno per ora ad intervalli di tempo non determinati, in modo però da chiudere possibilmente il volume entro lo spazio d'un anno. Una commissione composta dei soci Lanciani prof. Rodolfo, presidente, Cantarelli prof. Luigi, Hermanin prof. Federico, Mariani prof. Lucio, Paribeni dott. Roberto fu incaricata della preparazione del primo fascicolo, che siamo lieti

di poter dire bene avviata. Il Consiglio direttivo conta però sull'attiva collaborazione dei soci, e rivolge loro preghiera di inviare articoli, corrispondenze e notizie, specialmente per quanto concerne materiale inedito o poco conosciuto, che meriti di venir segnalato agli studiosi.

Per quanto riguarda l'altro scopo essenziale della nostra Società, la scoperta e la conservazione dei monumenti, il Consiglio ha sottoposto allo studio di apposite Commissioni due questioni di vitale importanza. La prima si riferisce alla controversia relativa al tracciato del prolungamento di via Cavour in Roma, la quale dovrebbe attraversare l'area dei Fori imperiali non ancora esplorati. La Commissione nominata a studiare i diversi progetti risultò composta dei soci Lanciani prof. Rodolfo, Gnoli conte prof. Domenico, Cantarelli professore Luigi. Riferì con una magistrale conferenza tenuta nell'aula magna del Collegio Romano il prof. Rodolfo Lanciani. Mostrate con proiezioni le piante dei quattro Fori Giulio, Augusto, Transitorio e Traiano, basate sulle ricerche più recenti, il disserente ricordò che mentre per alcuni di essi abbondano le notizie di scavi, di scoperte, di distruzioni già compiute, altri dovrebbero ritenersi inesplorati, a meno che le memorie dei danni sofferti non siano andate perdute, o non si trovino ancora nascoste negli archivi pubblici o privati. Opinione del conferenziere è, che i quattro Fori predetti si dovranno ritrovare in uno stato di conservazione alquanto migliore di quello in cui si trova il Foro Romano, e che se la messe di opere di scultura sarà modesta, c'è molto da sperare nel campo dell'epigrafia, della topografia, e dell'architettura. Esaminando poi le varie proposte fatte fino ad oggi per risolvere il problema dell'attraversamento di questa zona con la via Cavour, ricordò con lode il nome di Arnaldo Tolomei che primo di tutti si occupò con amore e competenza del problema. Spiegò poi i particolari della soluzione proposta dal Tolomei e di quelle presentate più tardi dagli ingegneri Bruno, Moretti, Facini, Remiddi, Ceas, Crimini e Testa, illustrando ciascun progetto con proiezioni, e conchiuse, che pur non essendo sua intenzione pronunciare un giudizio, non poteva nascondere di preferire a tutte la soluzione proposta dagli ingegneri Crimini e Testa, con le debite riserve circa alcuni particolari d'esecuzione.

La questione interessò vivamente la cittadinanza romana, e dietro il nostro esempio la Società degli architetti e ingegneri italiani invitò ancora a parlare nella sua sede il prof. Lanciani, e i signori ing. Arnaldo Tolomei e Giulio Ceas.

La seconda questione studiata si riferì alla prossima Mostra retrospettiva d'Arte umbra che si terrà a Perugia. Per quanto l'autorità dei personaggi preposti all'ordinamento della Mostra, e la squisita educazione artistica della città dove essa avrà luogo, diano ampio affidamento della buona riuscita di essa, pure ricordando, che precedenti esposizioni furono causa anzitutto di numerose vendite all'estero di oggetti d'arte, e inoltre di danni ad alcuna delle opere esposte, il Consiglio deferì lo studio della questione ai soci Chigi-Zondadari onorevole senatore Bonaventura, d'Achiardi dott. Pietro, Hermanin prof. Federico, e in seguito alla relazione avuta, deliberò di inviare particolari raccomandazioni agli onorevoli Ministri di Pubblica Istruzione e di Grazia e Giustizia e Culti. Fu particolarmente pregato il Ministro di Grazia e Giustizia e Culti, per riguardo agli oggetti d'arte conservati in chiese di non voler permettere la rimozione di tali oggetti, senza far redigere apposito verbale firmato dalla persona che ha in consegna l'oggetto, e di non concedere l'autorizzazione ad esporre quelle opere che a giudizio di persona competente mostrino di non poter sopportare un viaggio senza pericolo. S. E. il Ministro Gallo rispondeva con la maggior sollecitudine, promettendo di tener conto delle nostre raccomandazioni.

Nell'intervallo fra l'adunanza del 4 giugno e quella del 22 decembre, in cui il Consiglio si radunò di nuovo per la prima volta dopo le vacanze estive, fu definita la questione della sede della Società, per la quale erano state avviate pratiche con il Municipio. Ma purtroppo, nonostante le benevoli disposizioni dell'assessore dell'Ufficio II, non si potè trovare un locale che senza sacrificio di troppe spese potesse convenire come sede alla Società. Altre pratiche sono in corso per una migliore soluzione, e si spera che fra poco potranno approdare.

Il 22 decembre 1906, il Consiglio direttivo, di nuovo adunatosi, ha dovuto accogliere, sebbene a malincuore, le dimissioni del vice-presidente marchese Bonaventura Chigi-Zondadari, senatore del Regno, date per ragioni di salute. Ha poi stabilito le ultime modalità per la pubblicazione

della Rivista, il titolo: *Ausonia*, l'impresa: la *Tellus* dell'*Ara Pacis* e il motto vergiliano: *Res antiquae laudis et artis.*

Nell'adunanza del 6 febbraio 1907 il Consiglio ha concretato il programma delle conferenze per l'anno in corso. Saranno oratori: Lanciani, Pernier, Rizzo, Hermanin. Gli argomenti delle due prime letture che saranno tenute nell'aula magna del Collegio Romano nel mese di marzo illustrate con proiezioni, saranno:

1° La grande celebrazione nazionale del 1911 e la passeggiata archeologica.

2° Gli scavi della Missione italiana a Prinià in Creta.

Il Consiglio, secondo le norme dello statuto, ha proceduto al sorteggio d'un Vice-Presidente e di un terzo dei consiglieri. Sono usciti di carica il vice-presidente Brizio ed i consiglieri Apolloni, Beloch e Loewy, i quali a tenore dell'articolo 20, sono per un anno ineleggibili.

Fu deciso di convocare l'assemblea generale, appena pubblicata la Rivista e perciò chiusi i conti delle spese.

I soci saranno chiamati in una prossima adunanza per la elezione di due vice-presidenti e di tre consiglieri.

AVSONIA

ANNO I · MCMVI ·

NUOVI DOCUMENTI

DELLA CIVILTÀ PREMICENEA E MICENEA IN ITALIA.

Devesi all'occhio vigile del moderno archeologo ed al piccone scrutatore da lui abilmente diretto la scoperta di piccoli e modesti oggetti, prima negletti o trascurati, i quali, per quanto in sè e per sè di limitato pregio artistico, assurgono all'importanza di veri documenti storici, testimoni, nel caso nostro, di lontanissimi commerci fra la Sicilia ed il bacino egeo, in tempi di parecchi secoli anteriori a quelli segnati dalla tradizione storica greca. Gli è mercè questi umili oggetti, che la storia, e diciamo meglio la protostoria, della Sicilia guadagna parecchi secoli, e brilla un raggio di luce viva e rivelatrice in mezzo a quell'oscura notte, che fino a pochi lustri addietro avvolgeva la Sicilia preellenica.

Le due campagne che, più di tre lustri addietro, io condussi nella necropoli sicula di Castelluccio, sulle montagne di Noto, ci cagionarono molte e gradite sorprese; allora eravamo alle prime armi nel morto regno della civiltà preellenica dell'isola, e tutto ciò che usciva da quei sepolcri era nuovo, sorprendente, rivelatore. Ma dal 1890 ad oggi molto cammino si è percorso, e noi siamo ora in grado di seguire passo passo le varie fasi della civiltà sicula dalle sue origini eneolitiche sino ai secoli VI-V, nei quali essa scompare, interamente assorbita dalla greca. Ma due gruppi di oggetti sono rimasti unici e peculiari della necropoli di Castelluccio, nè mai mi è accaduto veder altrove ripetute quelle forme in qualcuna delle infinite necropoli e sepolcreti siculi dopo di allora con varia fortuna in diversi punti dell'isola esplorati. Intendo alludere ai chiusini sepolcrali in pietra, faticosamente e rudemente decorati con motivi tolti dal repertorio ornamentale egeo-miceneo, ed alle singolarissime e misteriose ossa a globuli, decorate a punta, uscite in numero di sei da quella necropoli. [1]

Ora un caso fortuito mi ha fatto conoscere un altro esemplare di codeste enigmatiche ossa, proveniente da un sito non molto discosto da Castelluccio, cioè da Cava Lazzaro, sulla destra del Tellaro, a forse un 25 chilometri da Castelluccio. Come vedesi dalla figura 1, è un osso animale (non avorio) spaccato per il lungo nel senso

[1] ORSI, *La necropoli sicula di Castelluccio (Siracusa)* in *Bullettino di paletnologia italiana,* a. XVIII; per le ossa cfr. pagine 7-9, 21-25; per i chiusini pag. 70 e seguenti.

della diafisi; la faccia interna non è lavorata, mentre la convessità esteriore tirata a lucido è decorata nei due piani inclinati di un fitto reticolato di linee, tracciate a punta, mentre sulla spina sono allineati otto globuli a forte rilievo, in soli due dei quali si avvertono deboli disegni pure a punta, ma assai consumati dallo sfregamento; uno sembra una croce, se pure non è una swastica, l'altro come un doppio fulmine. L'osso è lungo mm. 117, rotto alla base e munito di quattro fori per applicarlo a qualche sostegno; il reticolato di fondo è comune a quasi tutti codesti pezzi, ma negli altri è condotto con maestria e sicurezza maggiore; anche i globuli sono alternatamente decorati in quasi tutti di motivi diversi; i due del nostro esemplare sembrano fin qui nuovi. Io non vedo in essi che dei semplici motivi ornamentali, laddove il collega Milani vuole scorgervi segni siderali ed ideografici, che trovano appoggio nelle sue teorie sulla religione preellenica.[1] Anche l'uso di codeste ossa mi pare ancora enigmatico; dei molteplici tentativi di spiegazione suggeriti da quanti se ne occuparono, nessuno pare soddisfacente e tale da appagare ogni dubbio. Vanno escluse le impugnature di daghe e pugnali metallici, perchè in tale epoca, almeno presso i Siculi, sconosciute ed inusitate.[2] Ho pensato a rivestimenti di cofanetti in legno, come quelli dei veneziani Embriachi del Quattrocento, ma nemmeno questa versione parmi troppo felice. Invece dunque di vagare nello sconfinato campo delle ipotesi, attendiamo qualche bella scoperta, che ponga ogni cosa in chiaro.

Fig. 1. Osso lavorato di Grotta Lazzaro.

Ed ora sul luogo di origine. Il pezzo, in mano di un privato di Modica, proviene da Grotta Lazzaro nella Cava omonima, e pare faccia parte di quel materiale tumultuariamente scavato ed in parte disperso, di cui il meglio si conserva nel R. Istituto Tecnico di Modica; pare anzi che si abbia da identificare con quell' « oggetto di osso con sette circoli rilevati, che sembra essere stato usato come ornamento, stantechè vi sono due fori alle singole estremità » di cui parla il Maugini in una sua breve nota sugli scavi di Grotta Lazzaro.[3] Ma su questa grotta e sul

[1] Tale parere egli mi espresse in una rapida visita fatta nel maggio 1905 al Museo di Siracusa.

[2] Il PETERSEN che con la solita acutezza ha discorso anche dei singolari pezzi di Castelluccio (*Roemische Mittheilungen*, 1898, pag. 164-166) inclina a vedervi « Verkleidung von hölzernen Dolchscheiden »; ma urtiamo sempre contro la stessa difficoltà, cioè la mancanza in questo periodo di armi metalliche. Ed in ogni caso più che al rivestimento del fodero, io penserei meglio a quello della impugnatura.

[3] *Scoperte preistoriche in Sicilia* nella *Rivista scientifica industriale* del 13 aprile 1879.

suo contenuto si hanno idee alquanto confuse, perchè gli scavi vi si fecero disordinatamente, a più riprese, da dilettanti come il Von Andrian, il Maugini, lo Stoppani, e non da archeologi pratici, ed in tempi in cui le nostre conoscenze sulla Sicilia preellenica erano ancora allo stadio primordiale.[1]

E conviene anzitutto distinguere Cava Lazzaro e Grotta Lazzaro, ambedue da me percorse e visitate; la Cava, parallela e poco discosta dalla celebre Cava d'Ispica, è una lunga spaccatura o gola, incisa nella terrazza montana, che dall'altipiano di

Fig. 2. Padiglione di sepolcro siculo in Cava Lazzaro.

Modica degrada verso la marina ionica. Essa contiene nelle sue pareti diversi gruppi di sepolcri siculi tutti violati, uno dei quali attrasse la mia attenzione, siccome quello che nel padiglione presenta un tentativo di decorazione, che è un *unicum* del suo genere, e che qui riproduco da un nostro schizzo da me preso sul sito nel marzo 1896 (fig. 2).

Il padiglione largo m. 3.50, profondo 0.59, alto 0.90 presenta al centro la solita bocca della camera circolare; ai lati sono invece rozzamente ricavati otto mezzi pilastri quattro per parte, alcuni adorni di circoli con punto e di spinapesce, faticosamente intagliati nel macigno. La partizione del padiglione in riquadri a pilastrini, mi rammenta soltanto due tombe del primo periodo di Cava Lavinaro presso Modica, da me descritte in *Notizie Scavi*, 1905, pag. 432, fig. 18. Ma i motivi ornamentali sono affatto nuovi ed inusitati nella tectonica funeraria dei Siculi, e perciò costituiscono

[1] Il poco che si sa su Cava Lazzaro trovasi in VON ANDRIAN, *Prähistorische Studien aus Sicilien*, pag. 79-82, ed in un articolo del PIGORINI, *Scoperte paletnologiche nel territorio di Modica* in *Bullettino di paletnologia italiana*, a. VIII, pag. 21-25, redatto su incomplete comunicazioni di diversi.

un *unicum* fra le migliaia di sepolcri da me in diverse parti dell'isola esaminati. Che anche codesta decorazione si debba ad influenze transmarine io non oso affermare; noto però che mentre il circolo in genere e quello appuntato sono assolutamente sconosciuti nella ceramica del primo ed anche del secondo periodo siculo, non mancano nel patrimonio miceneo. I piccoli gruppi di Cava Lazzaro appartengono tutti al primo periodo, e colpisce il vedere questo sfoggio di faticosa arte decorativa, esplicato in una modesta necropoli, che del resto per nulla di speciale si distingue.

Non guari discosta dal sepolcro è la Grotta Lazzaro, antro naturale adibito a rifugio, forse temporaneo, e non so se anche a sepolcreto, in modo analogo alla grotta naturale di Cala Farina presso Pachino, dove io trovai deposizioni sicule del primo e del secondo periodo (relazione ancora inedita); comunque sia, tutto il materiale estratto dalla grotta è del primo periodo siculo, cioè eneolitico.

Fissata così la provenienza dell'osso, quello che importa ora rilevare è la sua esatta rispondenza da una parte coi sette esemplari di Castelluccio (sei dalla necropoli, uno dal villaggio), dall'altra coi tre trojani, pubblicati per la prima volta dallo Schliemann, siccome provenienti dagli strati della seconda città di Troja. [1] Ma gli accurati scavi eseguiti poi a Troja dal Dörpfeld [2] ne hanno meglio chiarita la complicatissima stratigrafia; risulta da tali nuovi studi che le ossa a globuli di Troja provengono dal secondo strato, il quale rappresenta uno dei cinque filoni della Troja preistorica ed anteriore al periodo eroico; chè secondo i computi del Dörpfeld solo il sesto strato racchiuderebbe la città micenea con la Troja omerica. Ciò serva per dare in via approssimativa un'idea dell'epoca cui tali ossa rimontano.

Emerge pertanto che esse non solo non furono fabbricate in Sicilia, ma sono documento irrefragabile di commerci marini antichissimi (certo anteriori alla metà almeno del secondo millennio a. C., e che con tutta probabilità toccano il terzo) [3] fra le coste orientali della Sicilia e quelle asiatiche. Del resto pare che nemmeno le ossa trojane sieno state fabbricate in Troja, ma in una regione vicina, dove fioriva, dal punto di vista tecnico, una civiltà o per lo meno un'industria superiore. Quale sia questa regione, nello stato attuale delle nostre conoscenze archeologiche, non ci è ancora dato di stabilire.

[1] Schliemann, *Ilios*, fig. 564. Per la restante letteratura vedi *Bullettino di paletnologia italiana*, a XVIII, pag. 172, nota 28.

[2] Dörpfeld, *Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vor-und historischen Schichten von Ilion 1870-94*, pag. 391-392; Schmidt, *Schliemanns Sammlung trojanischer Alterthümer*, pag. 291.

[3] Faccio una cronologia piuttosto moderata. Il solo Helbig (*Sur la question mycénienne*, pag. 66) non crede che le ossa di Sicilia rimontino alla stessa alta antichità di quelle di Hissarlik, perchè « leur technique « plus soignée et leur décoration plus riche et plus « organiquement développée indiquent une origine de « beaucoup postérieure ». Egli pensa che tale tipo sia bensì nato nel ciclo trojano, ma per il tramite della civiltà delle Cicladi sia arrivato sino all'epoca micenea.

Osservo per parte mia, che se le ossa siciliane sono artisticamente superiori alle trojane, quella di Cava Lazzaro è alla sua volta la più rozza tra le siciliane. Inclino quindi a collocarla all'alba del periodo miceneo.

Una breve osservazione topografica è necessaria a completare questa nota. Io credo di poter fissare con quasi assoluta certezza sulle coste orientali della Sicilia i luoghi di approdo e gli scali dei naviganti e dei mercanti egeo-micenei. Il primo posto occupa il gran porto naturale di Siracusa, donde le merci esotiche irradiavano al Plemmirio, a Matrensa-Milocca, a Cozzo del Pantano, e, risalendo l'Anapo, sino a Pantalica. In seconda linea vengono i due piccoli golfi o seni dietro la penisoletta di Magnisi (Thapsos), i cui sepolcri, per quanto devastati dalle mareggiate e dall'uomo, erano oltremodo ricchi di ceramica micenea. Ma Thapsos forma quasi il limite meridionale del golfo xifonio, non ignoto, attesa la sua ampiezza e sicurezza, agli arditi marini che nel secondo millennio a. C. si avventuravano nei mari di Sicilia. Ed ecco sicure tracce d'industria micenea anche a Molinello, per quanto i magnifici sepolcri sieno stati da tempi immemorabili saccheggiati.

Ma al di sotto di Siracusa la spiaggia aperta non presentava condizioni favorevoli agli approdi; così mi spiego sino ad un certo punto come la vasta necropoli di Cassibile non ci abbia dato nemmeno un coccio miceneo. Desta quindi un vivo interesse l'indagare quale possa essere stato il luogo di sbarco degl'importatori di codesti piccoli oggetti. Da Murro di Porco a Pachino non esiste verun porto, ma una quantità di piccole insenature, che almeno in estate ed a piccoli legni offrono qualche riparo. Ma in antico le condizioni dovevano essere diverse e migliori; poco sotto la foce del Tellaro i pantani di Vindicari e di Cittadella, ora porti insabbiati, formavano dei piccoli e sicuri bacini chiusi, dove può darsi, che nel periodo delle prime navigazioni e dei tentativi, qualche legnetto deviato e sbattuto dalla tempesta sia stato costretto ad appoggiare, spargendo poi le sue rare merci fra i montanari del prossimo altopiano modicano ed acrense. In seguito, studiata meglio quella costa che il mero caso aveva fatto conoscere, i grandi porti di Siracusa e di Augusta diventarono capolinea e mèta di quelle linee di navigazione, che durate alcuni secoli, dovevano evoluzionare la coltura indigena e preparare di lunga mano la conquista greca. Solo a questi securi bacini vennero in seguito diretti i carichi mercantili delle preziose ceramiche e dei bronzi micenei.

* * *

Se l'osso di Cava Lazzaro ci porta al premiceneo od agli albori del miceneo, il vaso che segue spetta al declinare di questo stesso periodo; fra i due pezzi intercede una distanza di alcuni secoli, la quale segna il principio e la fine di quella grande corrente d'influenze transmarine che operarono sulla Sicilia preellenica. L'elegante anforetta, di cui si offre la riproduzione alla figura 3, è in purissima e nitida creta di color eburneo, sulla quale sono tracciati a vernice bruna dei fregi a fascie

e triglifi; l'altezza ne è di mm. 148. Così per la sua forma come per la decorazione essa non abbisogna di speciali commenti, appartenendo ad una nota e numerosa famiglia micenea, la quale pare fosse preferita per la esportazione in Sicilia, dove se ne raccolsero fra interi e rotti n. 13 esemplari (Thapsos, n. 9, Milocca, n. 2, Molinello, n. 1, Girgenti, n. 1), cioè quasi la metà del totale dei vasi micenei riconosciuti fin qui nell'isola. Nelle varie regioni greche invase dalla coltura egea essa fu diffusa a centinaia di esemplari. Ma dentro questo vasto gruppo dato dall'anfora a tre anse conviene ben distinguere due fasi decorative; una più antica di carattere floreale, l'altra più recente, lineare, che segna il transito definitivo al miceneo-geometrico. Della cronologia di codeste anforette mi sono occupato illustrando gli esemplari di Matrensa-Milocca; notai che in stile lineare sono sette esmplari di Thapsos e Molinello, i quali, malgrado la loro ornamentazione non possono, come estrema concessione, scendere più sotto del IX secolo [1], limite massimo che dovremo adottare anche per il nostro esemplare.

Fig. 3. Anforetta micenea di Girgenti.

Ma l'importanza assolutamente eccezionale di esso sta nel luogo di provenienza; esso fu da me comperato in Girgenti, ed ebbi assicurazioni esplicite, da persona la cui fede non va messa in dubbio, che provenisse dalla marina di Girgenti.

Tutti meco deploreranno che il classico suolo urbano e suburbano di quella che per ricchezza, per numero di abitanti, per sontuosità di monumenti, per gloria di ricordi storici, fu la seconda città dell'isola, sia lasciato alla mercè di pochi scavatori clandestini, che frugano, rifrugano, vendono e disperdono il prodotto delle loro tumultuarie ricerche. Il modesto vasetto che la fortuna fece venire in mio possesso assurge alla dignità di monumento storico, essendo sin qui l'unico ed il primo testimonio dei commerci micenei, esercitati anche sull'aperta ed insidiosa costiera del Mezzogiorno.

[1] *La necropoli di Matrensa-Milocca (Siracusa)* nel *Bullettino di paletnologia italiana*, a. XXIX, pag. 139 e segg.

Già a me aveva cagionato non piccola sorpresa che Gela, la quale da sei anni io vengo studiando con le cure più scrupolose nelle sue necropoli greche e pregreche, urbane e suburbane, non avesse dato un solo frammento fittile di carattere miceneo.[1] E mi era duro sostenere la tesi che la colonizzazione rodio-cretese di quella contrada non fosse stata preparata, come per le coste orientali, dalle ardite navigazioni degli Egeo-Micenei. Io parlava alla stregua delle scoperte archeologiche, ma il risultato negativo dell'oggi è molto probabile venga modificato da una scoperta qualsiasi del domani.[2]

Per Girgenti invece noi avevamo degli indizi sintomatici di commerci micenei; i bronzi del villaggio di Cannatello (di cui invano raccomandai caldamente la esplorazione), e più quelli del sepolcro di Caldare[3] non potevano derivare, a mio avviso, se non che in parte dall'industria locale, ma in parte essi sono dovuti all'importazione dalla Grecia micenea e dall'Egeo.

La conquista della costa meridionale fu soprattutto riservata a Creta ed a Rodi; pare anzi che lo stesso nome di Camarina, un tempo erroneamente creduto fenicio, sia invece cretese, il che denoterebbe che prima dell'impianto della città per opera di siracusani, o cretesi o geloi avessero tentato di stabilirsi in quel sito, donde forse per timore e gelosia vennero dai siracusani espulsi.[4] I racconti leggendari di Kokalo, di Dedalo e di Minos,[5] che hanno per teatro la Sicilia meridionale, adombrano del paro rapporti antichissimi fra le due contrade, ed io non condivido affatto lo scetticismo della ipercritica moderna, che tali leggende vuole di origine riflessa e relativamente tarda, e quindi destituite di ogni solido contenuto storico. Esse invece devono avere un substrato ed un fondo comunque di verità, al quale recenti indagini toponomastiche sulla comunanza di nomi locali delle due regioni aggiungono un valore sempre maggiore.[6]

La fortunata scoperta dell'anfora micenea alla marina di Girgenti non è per ora che un debole indizio di maggiori scoperte, la cui portata non siamo in grado di stabilire. Essa richiama imperiosamente al dovere di esplorare con vigili cure così

[1] Dentro il 1907 uscirà nei *Monumenti antichi* dei Lincei il mio voluminoso lavoro intitolato: *Gela. Scavi 1900-1905* con 55 tavole e quasi 600 figure nel testo.

[2] Se il territorio di Gela città e campagna non ha dato sin qui verun oggetto miceneo, se ne ha traccia nella immensa necropoli sicula di Monte Dessueri, circa un 25 chilometri a nord di Gela Tra il copioso materiale da me colà scavato ed ancora completamente inedito, mancano, è vero, i vasi, ma vi hanno delle daghe in bronzo ed un anello di elettro, dovuti alla importazione transmarina, che faceva capo alla foce del Gela.

[3] *Nuovi materiali siculi del territorio di Girgenti* in *Bullettino di paletnologia italiana*, a. XXII, pag. 8-15, 106-122. A confortare la mia tesi sull'origine esotica dei vasi laminati di Caldare vengono ora le mirabili scoperte dell'Evans a Knossos, dove parecchi dei vasi in lamina ricordano nettamente le forme di Caldare (EVANS, *The prehistoric tombs of Knossos*, pag. 35 e segg.).

[4] LOBECK, *Pathol. Prolegomena*, pag. 322; W. SCHULZE, *Lateinische Eigennamen*, pag. 358.

[5] FREEMAN, *History of Sicily*, vol. I, pag. 113 e segg.

[6] Si vegga il recente e notevole studio di E. MAASS, *Die Griechen in Südgallien*, in *Oester Jahreshefte*, 1906, pag. 141 e 145.

il villaggio di Cannatello, come le terre circostanti, che è sperabile racchiudano nel loro seno tali dovizie archeologiche, da compensare ad usura il non grave sacrificio.

* * *

Chiudo questa breve nota con un gioiello, che io ritengo di fattura micenea. Nelle *Notizie degli scavi* del 1904 (pag. 86, fig. 42) io pubblicava un anello d'oro decorato con la tenia intrecciata a sei nodi rinvenuto durante i miei scavi in una bellissima *tholos* della necropoli sicula in contrada Rocca presso Caltagirone. A tutta prima l'anello sembrò bizantino; ma, per quanto il sepolcro fosse stato frugato, mentre restituì ancora avanzi di ceramica sicula del secondo periodo, non diede, come del resto tutta la necropoli, nessuna traccia di industria bizantina. Per queste ragioni, e per comparazioni da me istituite con anelli micenei, credetti e credo ancora l'anello sincrono alla primitiva deposizione, e dovuto quindi alla importazione d'oltremare.

Fig. 4.
Anello d'oro miceneo di Pantalica.

Ora un anello pressochè identico, e vorrei dire gemello all'esemplare caltagironese, è pervennto in data recente al R. Museo di Siracusa, e deriva da Pantalica. Esso vedesi riprodotto alla figura 4 e pesa gr. 5. L'ampiotone a losanga, caratteristico di simili gioielli micenei, è decorato a punta dell'ἄντυξ τρίπλαξ a quattro occhi, e la robusta verga non forma circolo perfetto, ma un grande segmento di tre quarti di circolo. Solleverà qualcuno il dubbio, che anche questo possa essere bizantino piuttosto che miceneo; ma micenea è la forma del castone, l'andamento della verga, e quanto al resto il nostro anello è un tipo medio fra i pesanti e massicci esemplari della πολυχρύσος Micene (*Iliade*, VII, 180) e quelli in sottili lamine, quasi bractee, di Pantalica, Cassibile, Dessueri, articoli di figura ed a buon prezzo, destinati alla esportazione presso le povere popolazioni selvaggie della Sicilia. Che i Siculi di Pantalica ricevessero dal commercio transmarino modesti gioielli d'oro e di argento ed oggetti di toletta (specchi), è provato dal copioso materiale del Museo di Siracusa, metà circa del quale ancora inedito. [1] Invece la ricca serie di anelli bizantini in bronzo, argento ed oro posseduta dallo stesso Museo, mostra tipi completamente diversi così nelle sagome del castone e della verga, come nel sistema decorativo. Ond'io non vedo ragione di esitanza nell'attribuire questo modesto gioiello, al paro di quello raccolto in una delle più grandiose *tholoi* della montagna di Caltagirone, a qualche capo siculo, che, compratolo a grosso cambio, da negozianti egei, ebbe vaghezza di adornarsene in vita, e lo volle poi seco nel sepolcro.

P. Orsi.

[1] Orsi, *Pantalica e Cassibile, necropoli sicule del secondo periodo,* in *Monum. Ant.* dei Lincei, vol. IX, pag. 73-74.

ISCRIZIONE ARCAICA CUMANA.

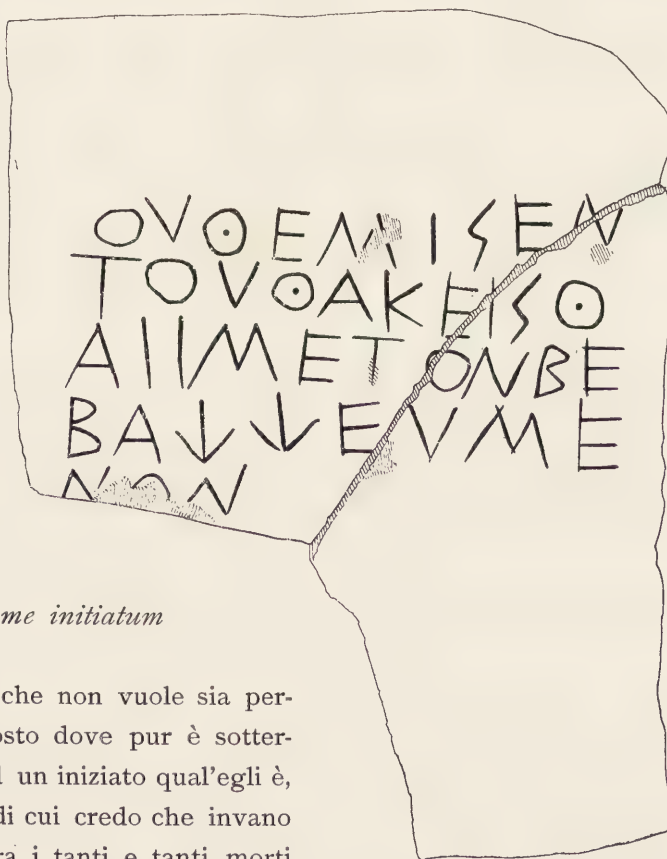
Nelle *Notizie degli scavi* dell'anno scorso (fasc. 11°, pag. 377 e segg.) l'egregio prof. Sogliano ha messo in luce, con sua illustrazione, una epigrafe arcaica cumana di recente scoperta ed acquistata pel Museo di Napoli, la quale, importante a più di un titolo, specialmente si raccomanda all'attenzione degli studiosi dell'antico misticismo religioso. La epigrafe è scolpita in una lastra di tufo che, secondo afferma il Sogliano, sarebbe stata *adoperata per coperchio della tomba*. Quantunque la lastra sia spezzata in due e mutila nella parte inferiore, l'iscrizione è perfettamente conservata e di chiara e facile lettura. Dalla fotografia (a circa $^1/_7$ dell'originale) data dal Sogliano è cavato il facsimile in zinco, che qui presentiamo.

Il Sogliano legge:

οὐ ϑέμις ἐν-
τοῦϑα κεῖσϑ-
αί με τὸν βε-
βαχχευμέ-
νον

e spiega:

nefas est hic jacere me initiatum

Veramente, questo morto che non vuole sia permesso di sotterrarlo in quel posto dove pur è sotterrato, perchè non addicevole ad un iniziato qual'egli è, è un morto assai singolare e di cui credo che invano si cercherebbe altro esempio fra i tanti e tanti morti che parlano epigraficamente dai loro sepolcri. Il Sogliano crede che qui si alluda alla vita d'oltre tomba, alla beatitudine divina che la religione mistica degli orfici

prometteva alle anime degli iniziati, secondo si legge nelle note laminette orfiche da me e poi da altri pubblicate ed illustrate. Ma anche così l'assurdità del concetto per tal modo espresso dal morto, non è meno patente ed urtante. Quando mai si disse κεῖσθαι parlando dell'*anima?* e quando mai si pensò che l'anima d'iniziati o non iniziati, quanti non la facessero, come gli Epicurei di Dante, morta col corpo, potesse esser sepolta come il corpo e col corpo? E con chi se la prende questo morto iniziato se il suo σῶμα che fu già σῆμα dell'anima sua ormai liberata e tornata alle sue prische sedi divine e immortali, è stato sepolto piuttosto là che altrove? Invero, il Sogliano è troppo leggermente passato sopra a quel iota ripetuto nella terza linea dinanzi a με, il quale non è e non può essere nè una quinta asta del my che in questa epigrafe (non poi tanto arcaica) non ne ha che quattro, nè una ripetizione del iota finale di κεῖσθαι dovuta ad oscitanza del lapicida; ma è certamente scritto così in luogo di EI. Dello scambio fra ει e ι, che diviene sempre più frequente dal IV secolo in poi, non mancano esempi anche in iscrizioni preeuclidee. Qui però l'omissione dell'ε è dovuta al suono già tendente all'*e* o *æ* del precedente αι che si fonde in crasi col primo elemento di ει.

Similmente è poi sfuggito al Sogliano che quel με non è e non può essere l'accusativo singolare del pronome di 1ª persona ἐμὲ, ma invece in una iscrizione arcaica qual'è questa, ch'ei non a torto riferisce al V secolo, quel με va qui letto ed inteso per μή. Abbiamo dunque Οὐ θέμις ἐντοῦθα κεῖσθαι (ε)ἰ μὴ τὸν βεβαχχευμένον *non licet hic sepeliri nisi initiatum.*

Così letta ed intesa l'iscrizione è del tutto regolare nella lingua e nella struttura della frase, chiara e razionalissima nel senso e nel concetto, sul quale non potrebbe trovarsi da ridire. Certo, se questa lastra fosse, come dice il Sogliano, un coperchio di sepoltura, mal s'intenderebbe il divieto di seppellire *lì*, cioè in quel sepolcro, i non iniziati, quasi che in quello vi fosse posto per più di un cadavere, mentre, a giudicare dalle dimensioni del preteso coperchio (m. 1.13 × 0.87) appena uno ne poteva contenere ed anche questo di non grande e adulta persona. Ma il Sogliano che dà così precise notizie della lastra iscritta e del suo trovamento, non dà poi notizia veruna del trovamento di quel sepolcro di cui egli dice che la lastra iscritta fosse coperchio. Senza dubbio questo sepolcro non esiste che nella mente dell'egregio uomo, il quale dovette necessariamente dedurne l'esistenza dall'epigrafe a quel modo da lui letta ed intesa. Del resto, ogni perito di epigrafia antica osservando la posizione della scrittura nella lastra, ricorderà facilmente che così si dispone la scrittura, non mai sui sepolcri, ma sibbene sulle *stele* e che appunto su stele siffatte e a questo modo troviamo in antico scolpite leggi, decreti, ingiunzioni, divieti e tant'altro di simile a questo che qui leggiamo.

Risulta adunque che questa lastra iscritta è una stele che dovette essere posta

originariamente all'ingresso o ad un limite di un sepolcreto esclusivamente riservato alla tumulazione degli iniziati ai misteri orfico-bacchici.

Per quanto non sorprendente, questo fatto è nuovo per noi. Sepolcreti riservati a famiglie, a collegi, ecc., ne conosciamo nell'antichità, particolarmente romana o greco-romana. Ma di una distinzione nel terreno sacro ai morti secondo la varietà dell'idea religiosa da essi in vita abbracciata, a mia notizia non si aveva fin qui traccia nel mondo antico greco e romano prima dei Giudei e dei Cristiani.

Per la lingua non c'è gran che di nuovo. Quell'ἐντοῦθα per ἐνταῦθα è forma calcidica e beotica che ricorre anche in una iscrizione di Oropos e trova raffronto nel τούτει (= ταύτῃ) di altra iscrizione cumana contemporanea della presente; vedi Hoffmann, *Gr. Dial.* III, pag. 4, 436; Meyer, *Gr. Gramm.*, § 433. Dalla scrittura piena (ου, non ο = ω) in questi tempi preeuclidei, si desume che il dittongo era qui vero dittongo e dovette pronunziarsi *ou*, o *ov*.

Nuovo è quel βεβαχχευμένον [1] nel senso in cui è qui evidentemente adoperato di τὰ βακχικὰ μεμυημένον ossia *iniziato ai misteri bacchici.* Nell'uso fin qui noto di βακχεύω, coi numerosi suoi derivati (βάκχευσις, βάκχευμα, βακχευτής, ecc.) prevale propriamente l'idea dell'azione orgiastica bacchica, del *bacchari* o *debacchari,* del praticare i baccanali, non mai dell'iniziare a quei misteri, ascrivere alla società di quei baccanti. Se avessimo trovato βεβακχευμένον fuori di questo contesto, secondo l'uso noto fin qui, avremmo dovuto tradurre *furore bacchi percitum.* Come invece con questa espressione siasi potuto arrivare a significare il fatto iniziale della ammissione, ascrizione, iniziazione a quei misteri, non sarà difficile chiarire. Com'è noto, gli ascritti ai misteri bacchici, come anche gli addetti ad altri misteri, assai spesso si denominavano col nome stesso del loro Dio ed eran chiamati *bacchi, bacche* βάκχοι, βάκχαι. Ora, noi troviamo che così in Sofocle, come in Euripide ed anche negli Inni Orfici, Bacco, quale ispiratore dell'orgia sua, è chiamato βακχεύς ed intendiamo come βακχεύς potesse esser chiamato ogni mysta bacchico e quindi il βεβακχευμένον della nostra iscrizione potesse significare *tale che fosse stato fatto* βακχεύς, ascritto colla iniziazione alla società dei βακχεῖς. Tale è, a mio avviso, la ragione etimologica del vocabolo adoperato nel senso qui occorrente. Con questa espressione si viene a richiedere come condizione imprescindibile la regolare ascrizione a quella società mistica, cosa che non sarebbe stata così nettamente dichiarata se si fosse detto εἰ μὴ τὸν βακχέα termine troppo generico dacchè fin d'allora valeva il proverbio πολλοὶ ναρθηκοφόροι παῦροι δὲ βάκχοι.

La disposizione emana certamente da un θίασος bacchico, che potè anche chia-

[1] Βαχχ- per Βακχ-, di questa maniera di assimilazione progressiva fra tenue e relativa aspirata veggansi i numerosi esempi raccolti da Roscher, *De asp. vulg. ap. Gr.* in Curtius, *Studien,* 2, pag. 89.

marsi βακχεῖον, come di frequente se ne trova in Grecia, in tempi però assai posteriori.[1] Com'è noto, questi θίασοι aveano o poteano avere dei terreni di lor proprietà, θιασωτικὰ τεμένη[2] e si vede che uno di questi da quel θίασος cumano fu destinato alla sepoltura dei correligionari esclusivamente, come dice la nostra iscrizione.

Non mancano esempi di sepolture comuni per θίασοι; ma questi sono assai rari ed anche di tempi molto posteriori alla nostra iscrizione. Tali, per es., le pietre terminali iscritte di Cos che segnano i limiti di sepolcreti spettanti a vari θίασοι (Afrodisiasti, Hermaisti, Athenaisti, ecc.).[3] Ma queste iscrizioni del I-II secolo dell'impero vanno approssimate a quelle dei *Collegia funeraticia* o dei collegi denominati da varie divinità (*Cultores Neptuni*, *Minervæ*, *Mercuri*, ecc.) dei Romani, alle quali la nostra iscrizione è di gran lunga anteriore. Che però già in antichi tempi vi fossero fra i Greci società aventi comunanze di sepoltura, lo abbiamo da una legge di Solone che fra varie società così laiche come religiose (*fratores*, *syssitoi*, *orgeones*, *thiasotai*) aventi speciali statuti, nomina anche una di ὁμόταφοι che dovette essere una associazione avente esclusivamente per oggetto la sepoltura comune.[4] La nostra iscrizione però è singolarissima per questo fatto che essa non solo è la più antica delle riferentisi a comune sepoltura per associazioni, ma è anche unica per quel suo intollerante esclusivismo religioso di cui a mia notizia non v'ha altro esempio nell'antica società pagana, solo riscontrandosene nel giudaismo e nel cristianesimo. Poichè solo per una induzione secondaria noi arriviamo all'idea di uno speciale thiasos bacchico che emani questa disposizione. Propriamente, l'iscrizione parla in generale di consacrati alla religione bacchica, allora diffusissima. Ognuno sente facilmente che qui è detto βεβακχευμένον come per un sepolcreto cristiano avrebbe potuto dirsi βεβαπτισμένον. Naturalmente, non possiamo intendere che in quel sepolcreto potessero esser sepolti *tutti* i consacrati bacchici; è facile sottintendere una limitazione a quei di Cuma, ove pare che a quel tempo fosse un solo thiasos bacchico. Nè d'altro lato si può pensare che ogni iniziato bacchico cumano *dovesse* esser sepolto in quel luogo, dacchè la legge si limita ad escludere da quel sepolcreto chiunque non sia iniziato. La ragione di questa esclusione è facile riconoscerla se ricordiamo quanto, sulla dottrina di questi misteri, apprendiamo dalle laminette di Sibari, nelle quali l'anima del defunto dice a Persefone: « Io vengo a te pura d'infra i puri, o regina dei morti », pura cioè dalla colpa primigenia che macchia tutta l'umanità, purificata per le lustrazioni e i καθαρμοὶ che imprimono il carattere agli iniziati ai santi misteri come il lavacro battesimale ai cristiani. Ond'è che quanti non furono iniziati vengan considerati da quei mystai come impuri ed

[1] Cfr. Maas, *Orpheus*, pag. 41 e segg.

[2] Cfr. Foucart, *Assoc. relig.*, 48.

[3] V. Poton and Hicks, *The Inscr. of Cos*, n. 155-161

[4] Cfr. Rhode, *Psyche*, II, pag. 338.

immondi e quindi vengano esclusi dalla comune sepoltura dei *puri* [1] per quello stesso principio per cui dal cimitero cristiano vengono esclusi i non battezzati.

Dobbiam credere che gl'iniziati più facoltosi, quanti volessero e potessero avere un sepolcro o μνῆμα o *monumentum* proprio, potessero averlo dove a loro o alla loro famiglia piacesse di farlo; e per questi non era da pensare al pericolo che le loro ossa andassero confuse con altre e fossero profanate o contaminate da quelle di non iniziati. La disposizione che qui leggiamo induce a pensare che qui si tratti di un terreno destinato a servire di fossa comune per quei più modesti iniziati che non potessero avere di proprio un sepolcro distinto.

L'importanza della epigrafe che tanto ci rivela è sopratutto rilevata dalla sua antichità, anteriore a quei tempi alessandrini, romani, imperiali pei quali meno scarse sono le notizie così di fonte letteraria come epigrafica e monumentale circa il misticismo e le aggregazioni mistiche del paganesimo. Poichè non v'ha dubbio che questa epigrafe sia del V secolo avanti Cristo, come ha ben veduto il Sogliano. L'alfabeto è il calcidico delle vecchie iscrizioni cumane; per caso accade che non ricorra qui alcun lambda che è uno dei speciali distintivi di questo alfabeto, ma certamente se fosse occorso sarebbe stato segnato coll'angolo in basso come lo è in una epigrafe sepolcrale cumana pur pubblicata dal Sogliano [2] paleograficamente coetanea di questa. Per la grafia vocalica l'iscrizione è certamente preeuclidea; per l'arcaismo della scrittura, già assai temperato, come si vede nei segni del theta, del my e in altri, l'iscrizione, neppur bustrofedica, si mostra meno antica di altre cumane, e più prossima al quarto che al sesto secolo.

Se guardiamo alle vicende della città di Cuma nel V secolo, a me pare assai ragionevole il pensare che questa società di mystai o thiasotai bacchici cumani che fiorente e non disturbata poteva così disporre per la incontaminata tumulazione dei suoi correligionari, dovesse liberamente funzionare in tempi tranquilli e cioè quelli che nel V secolo corrono dopo la tirannide di Aristodemo, e la vittoria dei Cumani, sostenuti da Hierone di Siracusa, contro gli Etruschi e i Cartaginesi (474) e prima di quella terribile irruzione sannitica del 420 che quasi tolse affatto a Cuma l'effigie di città greca.

Appartiene dunque questa iscrizione ai più bei tempi della religione bacchica trionfante e diffondentesi per tutto il mondo greco, fatto di cui l'iscrizione stessa è un esempio. Sono i tempi in cui col culto bacchico e le feste Dionisiache fioriva il teatro tragico e comico in Atene e poi altrove, quando in Sicilia agli splendidi signori di Agrigento, di Siracusa il pio Pindaro ricordava in canti sublimi le promesse della dottrina mistica per la vita futura; riflettendosi tutto ciò pure a Cuma, la

Santi thiasotai (ὅσιοι θιασῶται, ARISTOF., *Rane*, 327). [2] *Notizie scavi*, 1884, 352.

più antica ed illustre colonia greca d'Italia, collegata per la grande vittoria sugli Etruschi, che pur Pindaro decantava, con Siracusa e Gerone, centro di alta coltura greca, che irradiava sulle prossime e relativamente ancora barbare popolazioni italiche compresi gli Etruschi e i Romani, ai quali avea insegnato l'alfabeto e che pur allora accudivano coi loro decemviri ad organizzare lo stato con una legislazione ricalcata su quella delle illustri e libere città greche.

Al culto bacchico che vinta ormai ogni opposizione era accolto con entusiasmo da tutti gli Elleni, inneggiavano allora i grandi poeti del teatro ateniese, Euripide colle *Baccanti*, Eschilo colla famosa trilogia, che oggi deploriamo perduta, la *Lykurgeia* decantando le miracolose vittorie del dio entusiasmante e irresistibile.

> Tectaque Penthei disiecta non levi ruina
> Thracis et exitium Lycurgi

com'ebbe poi a dire l'augusteo poeta suo adoratore.

E la gran voga che ebbero a quel tempo i misteri orfico-bacchici ci è attestata da Platone il quale assai ne dice parlandoci anche dei tanti e da lui spregiati apostoli di quella dottrina che andavano attorno formando proseliti e anche convertendo a quella intiere città, nè mancarono, come pur sappiamo, di diffonderla anche fra i Sicelioti e gli Etruschi e gli Italioti. Lo splendido coro degli iniziati nelle *Rane* di Aristofane ci dà una idea di ciò che dovettero essere i βακχεῖς di quel tempo in Atene nei loro rapporti col culto pubblico e sopratutto col culto mistico Eleusinio, dacchè vediamo quei mystai incedenti festosamente scuotendo le faci inneggiare, come nella pompa e nella pannichida eleusinia, a Jakchos e Demeter insieme. È assai probabile che anche qui a Cuma in quel tempo i mystai bacchici di cui parla la nostra iscrizione figurassero nelle sacre cerimonie pubbliche e particolarmente nelle mistiche di Demeter e Kore. Il tempio di Demeter a Cuma, del quale abbiamo considerevoli residui (tempio dei Giganti),[1] era uno dei più eminenti santuari di quella città ed è presumibile che questi mystai bacchici cumani figurassero nel culto mistico di quella divinità come i mystai ateniesi, il che equivale al pensare che il loro Bakchos fosse lo stesso che quello da coloro invocato col grido di Iakche onde fu detto anche il dio stesso Iakchos e Iakcheion come pur Bakcheion il tempio o la sacra stanza (ἱερὸς οἶκος) ai suoi misteri destinata.

Che questi βεβακχευμένοι fossero iniziati a misteri propriamente *orfico*-bacchici è cosa di cui io non dubiterei, quantunque vi sia chi osserva che non tutti i misteri bacchici fossero orfici, mentre non si nega nè si può negare che l'orficismo fosse essenzialmente e anzitutto bacchico. Grande è l'oscurità che regna, particolarmente pei più

[1] Cfr. Beloch, *Campanien*, 166.

antichi periodi, nella storia del misticismo pagano che volle essere e riuscì a rimanere cosa segreta da non divulgarsi nè rivelarsi ai profani. Quindi grande è pure la discrepanza di opinioni emesse su tal soggetto dai dotti moderni, dal Lobeck al Rohde ed alla pleiade di dotti che in questi ultimi tempi hanno scrutato le non numerose notizie pervenuteci sui misteri antichi, oggi particolarmente e con grande interesse studiati in correlazione colle origini e i precedenti del misticismo cristiano. Senza perderci nel labirinto di queste opinioni dei moderni e guardando unicamente alla parola degli antichi, noi ricorderemo che ai tempi di questa iscrizione Aristofane, [1] come anche Euripide, indicavano Orfeo come il maestro, introduttore e propagatore delle iniziazioni o τελεταί e di quell'ascetismo mistico che intendeva a purificare e santificare l'anima umana immortale e divina, riconducendola monda da ogni macchia e peccato alla eterna beatitudine ultramondana; per cui anche il casto, sobrio ed austero suo Ippolito Euripide chiama Orfico e Bacchico. [2] Ed anche di questo tempo è Erodoto, il quale, con parole chiarissime benchè stranamente tormentate e forzatamente fraintese da parecchi filologi, accenna a dottrine che son chiamate Orfiche e Bacchiche (τοῖσι 'Ορφικοῖσι καλεομένοις καὶ Βακχικοῖσι, 2, 81), due nomi diversi cioè di una stessa cosa, in quanto l'uno si riferisce al reputato maestro di quella dottrina mistica, l'altro alla divinità che n'era lo speciale oggetto. Tale l'uso comune di queste denominazioni al tempo della nostra iscrizione. S'intende bene però che, per quanto la denominazione di Orfici potesse essere applicata agli iniziati bacchici o βακχεῖς, essi stessi si dovessero denominare dal Dio del loro culto e quindi, come iniziati a quei misteri, non potrebbe mai aspettarsi che adoperassero l'inaudito ὀρφευμένοι ma dovessero assolutamente dirsi βεβακχευμένοι come qui vediamo.

Come ho già sopra accennato, il carattere orfico di questi Bakcheis cumani può riconoscersi nel divieto di tumulare colà altri che iniziati a questi misteri bacchici, ossia tali che non fosser puri o purificati, καθαροί, quali vogliono essere ed han fede di essere gli orfici delle laminette di Sibari e di Petelia. Fui io il primo a definire per orfiche quelle laminette, correggendo l'opinione troppo diversa ch'era stata fin lì espressa su quella di Petelia, e come orfiche sono esse oggi universalmente considerate. Il loro orficismo però fu da me riconosciuto unicamente dalla natura della dottrina mistica in esse contenuta. Come quei mystai si denominassero, se Orfici, Bacchici o altrimenti, le laminette racchiuse nel segreto di quelle tombe che i τυμβωρύχοι archeologici non si peritarono di violare, non ci rivelano. Questa iscri-

[1] 'Ορφεὺς μὲν γὰρ τελετάς ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ'ἀπέχεσθαι, *Rane*, 1032.

[2] Ἤδη νῦν αὔχει, καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
βάκχευε, πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς.
Parole di Teseo ad Ippolito, v. 952 e segg.

zione cumana ci apprende che, almeno in riguardo al fatto e alla natura della loro iniziazione, dovettero dirsi βεβακχευμένοι e quindi Βακχεῖς.

Tutte quelle laminette sono meno antiche e talune molto meno antiche della nostra iscrizione. La più antica, che a mio avviso è quella di Petelia, oggi esistente nel Museo Britannico, per la ragione paleografica non può collocarsi che fra il terzo e quarto secolo avanti Cristo. L'Orficismo che insieme col Pitagorismo, affine in molte parti, singolarmente nelle dietetiche ed escatologiche, fin dal VI secolo erasi stabilito nelle fiorenti città greche della Lucania, non tardò a diffondersi, come per tutto il mondo greco, così pure fra tutti gli Italioti e Sicilioti, nè è meraviglia se lo ritroviamo a Cuma nel V secolo. A quel tempo Erodoto ne poteva parlare ancora in rapporto col Pitagorismo, a cui poi di gran lunga sopravvisse. Queste che venivano dette, secondo egli ricorda, dottrine Orfiche e Bacchiche e che insieme alle Pitagoriche ei ravvicinava alle Egizie, deve Erodoto aver conosciute da vicino e in azione in Lucania quando, circa appunto il tempo della nostra iscrizione, il padre della storia vivendo in quella contrada a Thurii, sostituita alla distrutta Sibari, attendeva a compiere e a dar forma definitiva al libro suo immortale.

Tanto ci apprende questa iscrizione, di poche parole ma di molta eloquenza per lo storico del pensiero religioso ai tempi luminosi di Eschilo e di Socrate, di Euripide e di Platone. Più altro avrò occasione di dirne in rapporto colle laminette orfiche nella edizione critica che di queste, quante fin qui ne vennero in luce, sto preparando.

Bello sarebbe che le ricerche in quella località ove questa lastra iscritta fu trovata, fossero continuate. Se essa è rimasta, come non è impossibile, nel luogo suo primitivo o non troppo lungi da quello, può darsi che si trovino altri avanzi di questo antico sepolcreto degli orfico-bacchici cumani, o forse almeno le pietre terminali o ὅροι che dovettero delimitare il τέμενος funebre.

D. COMPARETTI.

P.S. Nel licenziare per la stampa questo mio scritto apprendo che la stessa lezione di questa epigrafe è stata proposta dal sig. Haussoullier in *Revue de philologie*, 1906, II, pag. 141 sg. Di ciò mi compiaccio; la cosa però è tanto evidente che certamente già più di un dotto deve averla avvertita.

LA STATUA DEL GIOVANE DI SUBIACO

E LA NIOBIDE CHIARAMONTI.

I.

Della statua di giovane nudo (fig. 1) scoperta l'anno 1884 a Subiaco nella Villa di Nerone e conservata ora in Roma nel Museo delle Terme,[1] furono già proposte numerose e diverse spiegazioni.

Il De Ridder diede un cenno di quelle enunciate fino al 1896 e, dopo averle analizzate, discusse e rifiutate, ne propose alla sua volta una nuova.[2]

A tale moltiplicità e varietà d'interpretazioni accennano anche gli autori della *Guida del Museo nazionale romano*, 3ª edizione, pag. 69.

Di tutte quelle spiegazioni ne ho ammirata specialmente una, fondata sopra un particolare della base e sull'esame di essa; ed è quella proposta dal prof. Gustavo Körte, il quale nel giovane riconosceva Hylas, perchè sulla base era, a suo avviso, figurata dell'acqua.[3]

Fig. 1. Statua di Subiaco.
(Dai *Denkm. griech. und röm. Sculpt.* della casa S. Bruckmann di Monaco).

Egli dice: l'impressione ricevuta, dopo ripetuto esame dell'originale, è che nel plinto sia rappresentata dell'acqua... per verità non le onde del mare, ma l'increspata superficie, mossa dal vento, di un

[1] *Notizie degli scavi,* 1884, pag. 426.
[2] De Ridder in *Revue archéologique,* 1897, pag. 265.
[3] *Jahrbuch d. Inst.,* 1896, pag. 11-19.

fiume o di una fonte; la quale rappresentazione presenta una certa analogia con quella della conosciuta statua del Nilo nel Braccio nuovo.

Fondandosi adunque su tale particolarità, il Körte fu di necessità condotto a riconoscere nel giovane con i piedi dentro l'acqua, Hylas.

Non voglio dire che tale spiegazione abbia colto nel segno: ma, senza dubbio, ha il merito di aver tenuto conto della particolarità della base per rintracciare il soggetto.

Anche il signor Reymond [1] avea osservato che il terreno su cui posa la statua era ondulato, senonchè, più che ad ondulazione di acqua era, secondo il suo avviso, *sans doute plus vraisemblable de penser que les ondulations du marble simulent les ondulations d'une arène sablée.*

Con questo ultimo epiteto sembra che l'autore abbia concepito un suolo in riva al mare. Ma egli stesso dichiara di non voler approfondire tale ricerca, più propria dell'archeologia pura. D'altra parte egli non avea neppure formulata un'opinione precisa riguardo al soggetto. *On ne peut pas affirmer que cette statue représente un des fils de Niobe . . . mais c'est avec la représentation d'un Niobide qu'elle a le plus de rapports . . . Si la statue de Subiaco n'est pas un Niobide, elle doit être un guerrier combattant ou un guerrier blessé.*

Si comprende quindi che per il Reymond l'ondulazione del terreno sulla base non avea, per l'intelligenza del soggetto, tutta quell'importanza che giustamente vi annetteva il Körte.

Questi nell'increspamento della superficie ha ravvisato dell'acqua, paragonandone, come ho detto, la rappresentazione a quella sulla base del Nilo.

Ma la somiglianza, ai miei occhi, non esiste.

Nella base del Nilo l'acqua corre liscia e scende placida anche per li fianchi: in quella del giovane di Subiaco, come lo stesso Körte ha riconosciuto, essa sarebbe increspata e circoscritta alla superficie. Oltre ciò senza notare che l'increspamento delle onde non era necessario, perchè non richiesto dal mito di Hylas, si osserva che mentre nel Nilo putti ed ippopotamo e coccodrillo sono in parte immersi nell'onda, sulla base di Subiaco l'acqua sarebbe così poco fluida che il giovane può starvi sopra senza immergervi il piede, sul quale gravita tutto il suo corpo; il qual piede appare col calcagno, l'insenatura e le dita del tutto fuori dell'onda, anzi posato sopra un corpo solido, della grossezza di qualche centimetro, una specie di sfaldatura rocciosa, corrispondente, nella lunghezza, incirca alla pianta del piede. Similmente sopra un corpo solido posano le dita inarcate del piede sinistro.

Perciò è difficile che l'artista abbia inteso, con quella superficie, rappresentare

[1] *Gazette des Beaux-Arts,* 1891, pag. 472.

delle onde increspate: a mio avviso egli ha voluto piuttosto indicare soltanto un terreno a piani ineguali, accidentato, roccioso.

E la prova ci viene fornita dalla grande somiglianza, potrei dire identità, che esso terreno, nella maniera com'è trattato, presenta con quello di una statua della Galleria di Firenze rappresentante un Niobide (fig. 2).[1] Vi si riconosce quella medesima superficie scabrosa, fatta da piccoli rialzi alternati con leggere sinuosità, che caratterizzano la base della statua di Subiaco, e che, per verità, possono risvegliare l'idea tanto di onde increspate, quanto di un'arena sabbiosa.

Fig. 2. Niobide della Galleria di Firenze.
(Da fotografia Brogi).

Senonchè tale impressione scompare osservando la base della statua fiorentina, i cui lati non essendo corniciati, presentano pur essi, nella parte superiore veramente antica, la medesima rete di sinuosità e di rialzi che alla superficie e non lasciano dubbio che con essi lo scultore ha voluto significare, quantunque in maniera un po' troppo convenzionale, un terreno dapertutto roccioso e scheggiato.

Non è necessario dimostrare che la statua del Niobide fiorentino posa sopra un terreno roccioso; piuttosto merita di essere rilevato che nella replica di questa figura, conservata in parte nel Museo Vaticano, ed ivi ancora collegata con la sorella ferita[2] l'asperità del terreno fu indicata con molta più verità e naturalezza, perchè consiste di una vera roccia, di altezza ineguale, con sfaldature parallelamente inclinate.

Nella Galleria di Firenze però esistono altre statue di Niobidi, in cui la superficie del terreno è trattata con increspature analoghe a quelle sulla base del giovane di Subiaco.[3]

[1] Della statua fiorentina ha dato una buona riproduzione il KLEIN, *Praxiteles,* pag. 331, fig. 62; confronta BAUMEISTER (fig. 1751).

[2] BAUMEISTER, fig. 1752; AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz,* pag. 120, fig. 34.

[3] Ad esempio, la seconda figlia, la cui base, quan-

In questa ultima statua il plinto, oltre al terreno superiormente accidentato, presenta tutto all'intorno una elegante cornice con profilo attico. Ora si può essere certi che tale cornice non fu eseguita nella stessa età, in cui venne lavorata la statua, bensì in epoca posteriore.

Difatti basta osservare che il piè destro della figura sormonta, con tutta la metà anteriore, l'orlo della cornice e n'esce fuori insieme con la piccola porzione di terreno su cui posa; la quale porzione, di conseguenza, appare come in aria, od almeno non si sa e non si vede come e dove riposi, tanto che l'autore della cornice, fu costretto a presentarlo, in maniera del tutto inorganica, come puntellata e sorretta da una specie di mensola.

Non potendosi ammettere che l'autore della statua abbia scelto per essa un blocco di marmo sulla cui base non fosse luogo ove porre il piede, devesi di necessità supporre che il giovane posasse in origine col piè destro sull'orlo della roccia, come alcune statue del gruppo dei Niobidi, ad esempio, il figlio più piccolo, il pedagogo, il figlio che fugge salendo sulla roccia, e la stessa Niobe.

Già il confronto delle ora indicate statue con quella di Subiaco e per la forma accidentata della base e più per il motivo del piede rasente il margine della roccia, ci autorizza a riconoscere in quel giovane un Niobide.

E ciò è confermato poi dal suo atteggiamento, indicato con esattezza dall'Helbig[1] quale « *di una persona che si difende contro un pericolo che lo minaccia dall'alto* ».

Tale atteggiamento, mentre è comune a parecchie altre statue di Niobidi, più precisamente corrisponde a quello della Niobide conosciuta col nome di Psiche, e costituisce un ulteriore argomento per la pertinenza di quel giovane al gruppo dei Niobidi, nella cui composizione parecchie statue e gruppi così nell'atteggiamento, come nell'azione si corrispondevano. Se si accetta la spiegazione che la statua rappresenti un Niobide situato sopra un terreno accidentato, non si può intendere la cornice della base altro che come un lavoro posteriore. Esso risulta pure dalla levigatezza e quasi lucentezza del marmo che si osserva in essa cornice ed in generale nella base e non nelle altre parti della statua.

Il terreno accidentato della base non lascia dubbio che il luogo originario della statua era un'altura artificiale, sulla quale essa stava insieme ad altre figure di Niobidi, con cui formava gruppo.

Di là fu poi tolta e trasportata ed adattata in una sala o portico della Villa Neroniana in cui si rinvenne.

tunque restaurata, è, nella parte sotto il piede sinistro, antica (AMELUNG, op. cit. e KLEIN, *Praxiteles*, fig. 61); il figlio che fugge salendo da sinistra a destra (BAUMEISTER, fig. 1754) ed, in parte, la così detta Psiche.

[1] HELBIG-TOUTAIN, *Guide*, n. 968.

In egual guisa dalla originaria altura artificiale furono staccate le altre statue di Niobidi, le cui basi conservano ancora gli avanzi del terreno accidentato.

Per quanto riguarda la statua di Subiaco è noto che non solo si rinvenne in quella Villa, ma vi giaceva sopra un pavimento di opera musiva marmorea, fatto con tasselli di rombi, triangoli, circoli, esagoni, ecc., di vario colore, palombino, giallo, pavonazzetto, ecc.[1]

Fu, a mio avviso, per adattare la statua a questo nuovo e sontuoso ambiente che si pensò formarle un piedestallo come di una figura isolata e di ornarne la base con elegante cornice.

La cornice si poteva ottenere in due modi: o lavorandola a parte di marmo diverso, introducendovi poscia quasi incastrandola, la parte della base originaria rocciosa; oppure ricavandola dalla base stessa.

Si è preferito adottare questo secondo partito.

E la cornice fu scolpita incidendola, ricavandola dalla base stessa, dopo averne fatto scomparire sui lati le scabrosità della roccia che sovr'essa, come sulle basi di altri Niobidi doveano continuare su tutti i lati.

Siccome però la base, tagliata dal gruppo originale, era riuscita irregolare e nella sua parte inferiore più stretta che nella superiore, il che si osserva pure in basi di altre statue di Niobidi, così n'è risultata una sporgenza della faccia superiore sulla cornice, specialmente dalla parte del piè destro.

Ed affinchè la porzione di terreno su cui il piè posava non apparisse in aria, l'artista l'ha convertita in una specie di mensola.

Sarebbe avvenuto lo stesso quando si fosse ricavata una cornice dalla base, ad esempio, del figlio minore col pedagogo, perchè il piè destro tanto dell'uno quanto dell'altro rasenta il ciglio della rupe, epperciò non solo avrebbero sormontato la cornice, ma per l'appoggio avrebbero richiesto una specie di puntello analogo alla cosiddetta mensola della statua di Subiaco. Queste due statue erano nella originaria composizione ad altura artificiale unite, come dimostra il gruppo trovato a Soissons, ed ora al Louvre; ma nella replica che ne posseggono gli Uffizi[2] vennero l'una dall'altra staccate e collocate su propria base, con particolare piedestallo.

Gli artisti antichi ed anche moderni hanno dovuto incontrare serie difficoltà per staccare dalla base rocciosa, in cui stavano originariamente aggruppate, le statue dei Niobidi e presentarle isolate.

Basta osservare la figura del giovane caduto sul ginocchio sinistro e col piè destro alzato.[3]

[1] *Notizie degli scavi,* 1883, pag. 426.

[2] AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz,* pag. 127.

[3] BAUMEISTER, fig. n. 1755.

In questo piede, vedesi ora, non come si dovrebbe, la pianta, ma una parte della roccia sulla quale esso premeva, quasi ad attutire il dolore della ferita. Finchè la statua sorgeva sulla roccia, l'azione del piede appariva chiara. Staccandonela, l'artista dovea asportare, insieme al piede, il pezzo della roccia a cui aderiva o scalpellare questa fino alla pianta. Scelse il secondo partito, ma non potè farlo senza che alla pianta del piede rimanesse aderente un avanzo della roccia, a guisa di suola di calzare.

Un altro esempio, fresco fresco, delle difficoltà che gli artisti antichi hanno dovuto incontrare nello staccare ed isolare le figure di Niobidi dalla base rocciosa, originaria sulla quale erano fra loro aggruppate, ci è offerto dalla Niobide ferita alle spalle, di recente trovata negli Orti Sallustiani, donde provengono altre due statue di Niobidi possedute dalla Gliptoteca Jacobsen in Copenaghen. [1]

L'ultima trovata conservasi ora presso la Banca Commerciale di Roma, ed, osservandola, ho notato che già nell'antichità alla figura era stata segata la parte anteriore di tre dita del piede sinistro ed una striscia del manto per una lunghezza verticale di 11 centimetri.

Di quei tagli, che occorrono altresì in maniera quasi identica nei piedi della Niobide di Copenaghen, non saprei trovare altra spiegazione, se non che la statua fosse in origine aggruppata con altra, dalla quale non potè essere staccata, senza asportare quelle parti.

Dopo queste osservazioni credo non rimanga più dubbio che nella statua di Subiaco la cornice della base fu fatta posteriormente alla figura e che la statua rappresenta un Niobide, in origine aggruppato con altri, sopra un'altura artificiale rocciosa.

II.

A considerazioni analoghe porge argomento la celebre statua della Niobide, conservata nel Museo Chiaramonti.

Dopo quella di Subiaco è la sola statua di Niobide, la cui base sia ornata di cornice (fig. 3).

Si osservi però come tale cornice non gira tutto attorno al plinto, ma ne occupa soltanto il lato anteriore e neppure per tutta la sua lunghezza; perchè il profilo bruscamente si arresta, anzi è artificialmente interrotto, da una parte, sotto la metà del piede sinistro della figura, dall'altra sotto le dita del destro ed in amendue i punti sopravanza un tratto che fu lasciato grezzo, non corniciato, anzi neppure squadrato.

[1] P. Arndt, *La Glyptothek Ny-Carlsberg fondée par C. Jacobsen*, tav. 38-40; Furtwaengler, nei *Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wiss. zu München*, 1900, pag. 279 e segg.

Per cui non si può neanche pensare a frattura della base, perchè in tal caso la cornice dovrebbe continuare fino allo spigolo della frattura stessa.

Neppure qui adunque la cornice è lavoro contemporaneo della base, ma un ornamento posteriore aggiuntovi, quando la Niobide Chiaramonti, staccata dal gruppo originario a cui apparteneva, e che senza dubbio era un'altura artificiale, fu trasportata in altro ambiente, sala o portico di qualche villa imperiale.

Fig. 3. Niobide Chiaramonti.

Tale deduzione è confermata da un'altra osservazione, cioè che la parte superiore della base di questa statua non è nè *piana*, nè *orizzontale* come avrebbe dovuto essere, se si fosse trattato di un vero plinto, bensì *inclinata* e *scoscesa*.

Difatti la fanciulla è rappresentata come se venisse correndo dall'alto al basso, onde il suo movimento corrisponde in senso inverso a quello della prima figlia,[1] la quale era in atto di fuggire salendo dal basso in alto. Epperciò mentre in questa il piè che posa con tutta la pianta è più in alto dell'altro, nella Niobide Chiaramonti avviene il contrario, cioè il piede che posa a terra con tutta la pianta, è il più basso. Tale particolare della *discesa*, meno sensibile ora nella Niobide Chiaramonti, è assai meglio espresso nella replica, anzi copia fiorentina, quantunque questa sia di gran lunga e per molti rispetti inferiore a quella.

Il confronto però prova che neppur nella base della Niobide Chiaramonti abbiamo a che fare con una cornice eseguita al tempo in cui fu lavorata la statua ma posteriormente ad essa, tanto più che anche qui la cornice è ricavata dalla massiccia ed irregolare roccia formante la primitiva base della statua, come fu sopra dimostrato per il Niobide di Subiaco.

Dal fatto derivano conseguenze più grandi che a tutta prima non appare.

[1] Baumeister, fig. n. 1748.

La più fine analisi di questa statua, per quanto riguarda l'eccellenza del lavoro nel trattamento del panneggio, la grandiosità delle forme, la vita nel movimento fu fatta dal Friederichs (*Bausteine*, ediz. 1868, pag. 232), il quale giustamente avvertiva le grandi analogie ch'essa presenta con le statue femminili panneggiate del frontone orientale del Partenone.

Non ostante però le sue meravigliose bellezze il Friederichs si peritava di considerare la Niobide Chiaramonti come un originale: *und doch ist auch dieses Werk schwerlich ein Original,* e ciò per l'unica ragione che la statua posava sopra una base liscia, ornata del profilo di una base di colonna attica: *hat eine glatte Basis mit der von attischen Säulenbasis entlehnten Profilirung,* mentre tutte le figure spettanti al gruppo di Niobe, osservava egli, e con ragione, hanno per base un terreno roccioso, accidentato, e questo era certo un tratto spettante all'opera originale.

L'opinione del Friederichs fu seguita dal Wolters, il quale vi aggiunse che anche il luogo di trovamento impediva di considerarla come un originale.[1] Forse impressionato da queste osservazioni l'Helbig[2] si è limitato a considerare quella statua come una riproduzione dell'originale assai più fedele che non la replica analoga fiorentina; mentre altri autori, ad esempio l'Amelung, la giudicarono un prodotto dell'epoca alessandrina e propriamente della scuola pergamena.[3]

Ma tolta ora l'obbiezione della cornice e dimostrato che pur quella statua posava originariamente su base rocciosa, credo che vi siano tutte le ragioni per ritenerla un originale greco del IV secolo. Anzi qui vuolsi notare, come pure il Niobide di Subiaco, nonostante l'elegante cornice della base, dai migliori conoscitori d'arte viene considerato come un'opera originale e che il luogo in cui esso si rinvenne, la Villa imperiale di Nerone, aggiunge le maggiori probabilità a tale ipotesi.

Ma dove si rinvenne, donde proviene la Niobide Chiaramonti?

Con precisione non si sa.

Lo Stark, alla cui opera classica bisogna sempre ricorrere per le ricerche sui Niobidi, supponeva che si fosse trovata nella Villa Adriana presso Tivoli, perchè il primo possessore n'era stato, *egli credeva,* il Cardinal Ippolito d'Este, la cui raccolta di antichità, *egli pensava,* si fosse formata per maggior parte con i marmi della Villa Adriana:

Wir gedachten . . . schon früher der Bildung der dortigen Sammlung durch Cardinal Ippolito von Este in sechzehnten Jahrhundert und der Villa Hadriana als einer Hauptfundstätte für dieselbe. Ciò nondimeno dava la provenienza di essa dalla Villa Adriana, soltanto come verosimile (pag. 223, cfr. 265) *wahrscheinlich aus der Villa des Hadrian bei Tivoli.*

[1] FRIEDERICHS-WOLTERS, *Bausteine,* 1885, pag. 447.

[2] HELBIG-TOUTAIN, *Guide,* ecc., vol. I, n. 73.

[3] AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz,* pag. 127; cfr. FURTWAENGLER, *Meisterwerke,* pag. 465.

Egual pensiero avea espresso il Nibby[1] dal quale, senza dubbio, lo Stark tolse le notizie su quella statua. Dice infatti il Nibby: « Questa statua ornava il giardino pontificio del Quirinale ed era anch'essa uno dei monumenti raccolti dal Cardinale Ippolito d'Este, il quale, come altrove si vide, fece grandi escavazioni nella Villa Adriana, e *forse* di là la trasse ».

Perciò il Friederichs molto prudentemente nei suoi *Bausteine* (1868), a pag. 232, dice soltanto: « Ora nel Museo Chiaramonti del Vaticano, prima nella Villa del Cardinal Ippolito d'Este sul Quirinale ». Nella seconda edizione *Friederichs-Wolters* (1885) al contrario si afferma recisamente al n. 1261: « Trovata nella Villa Adriana di Tivoli, poscia nella Villa del Cardinale Ippolito d'Este sul Quirinale, ora nel Museo Chiaramonti ». Ma documenti che attestino tale provenienza dal 1868 al 1885 non erano usciti in luce.

È ben vero che il Lenormant, pubblicando nella *Gazette archéologique,* 1877, tav. 27, una stupenda riproduzione, la più bella allora nota, di quella statua, aggiungeva a pag. 140, nota 2ª, che proveniva dalla Villa Adriana; ma non adduceva nessuna prova di tale rinvenimento. Perciò l'Helbig, ancora nella sua *Guida dei Musei di Roma*, n. 73, si limitava a dirla trovata presso Tivoli, e l'ultimo editore di questa statua, l'Amelung,[2] ripete pure: *Gefunden bei Tivoli, angeblich in der Villa Hadrians.*

Dunque, secondo i dotti, è assai dubbio che quella statua provenga dalla Villa Adriana.

Difatti l'elenco delle statue uscite dalla Villa Adriana e possedute dal Cardinal d'Este fu redatto per primo da Pirro Ligorio con l'indicazione delle diverse parti della Villa, abside, teatro, canopo, palestra, ecc., donde emersero. Ma nessuna di esse statue può essere identificata con la nostra Niobide, neppure col nome di Diana od Arianna che dovette avere allora e ritenne fino al principio del passato secolo.[3]

Si ha la prima notizia di essa dal Fea nella *Nuova descrizione dei monumenti antichi* (Roma, 1819, pag. 87), senza indicazione però della sua provenienza. Per questa ragione il Nibby, nella sua *Descrizione della Villa Adriana*, Roma, 1827, non la ricorda fra le sculture trovate in quella Villa, mentre a pag. 25 fa cenno di altre certamente ivi rinvenute, e nel volume del Museo Chiaramonti (1843) alludendo, come abbiam visto, alla Villa Adriana, dice soltanto che il Cardinal d'Este forse di là la trasse.

Ma sarebbe veramente strano che in quella Villa fosse stato un gruppo mar-

[1] *Museo Chiaramonti*, vol. II, pag. 41.

[2] AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticamischen Museum*, 1903, pag. 426.

[3] Il WINNEFELD, nel suo coscienzioso lavoro sulla Villa Adriana, ogniqualvolta si tratta di documentare l'esistenza di un'opera d'arte, cita la parte della Villa Adriana in cui si rinvenne.

moreo della strage dei Niobidi, il quale di necessità sarebbe stato composto di un grande numero di statue, e che di tale gruppo, dopo quasi quattro secoli dacchè la Villa si scava, ed ha fornito tanti monumenti marmorei, la sola Niobide Chiaramonti fosse sopravanzata.

Al contrario tutti i dotti si accordano nel ritenere quella statua come proveniente dalle vicinanze di Tivoli e l'Amelung afferma, come cosa provata, che da Ippolito d'Este fosse stata collocata nei giardini del Quirinale, diventati più tardi pontificii, e di là, infine, trasportata nel corridoio Chiaramonti. [1]

In questo caso si può osservare che nelle vicinanze di Tivoli, oltre la Villa Adriana, e prima ancora di essa, sorgeva un'altra villa imperiale, cioè la neroniana di Subiaco, da cui nel 1884 uscì appunto la statua del Niobide, trasportata poscia nel Museo delle Terme.

Ora il Lanciani nella sua importantissima *Storia degli scavi di Roma*, [2] ha pubblicato una notizia, conservata nella scheda 1067 di Antonio Sangallo, dell'anno 1536, e ch'egli riferisce alle antichità presso Tivoli, nella quale è ricordata, fra gli altri edifizi, la *Villa di Nerone.*

Da ciò sembrerebbe potersi dedurre che già in quel tempo, 1539, ma certo anche prima, le ruine della Villa neroniana erano conosciute, visitate e disegnate dagli architetti e forse vi erano state raccolte antichità. Per la verità però debbo aggiungere che il Lanciani, in una lettera privata, mi comunica che Sangallo *iunior* non fu mai a Subiaco.

Ad ogni modo è notevole che lo stesso Sangallo, fra le statue ch'egli vide allora in Tivoli al Vescovado, ricorda, oltre due egizie, che ora è noto essersi trovate al Canopo della Villa Adriana, [3] anche « *Una Diana che camina ed è vestita e non a testa* ».

Non può essere dubbio che questa statua, è la Niobide Chiaramonti, conosciuta per più secoli appunto col nome di Diana. Essa adunque esisteva in Tivoli fino dal 1539, vale a dire parecchi anni prima che il Cardinale d'Este facesse eseguire gli scavi nella Villa Adriana.

E siccome ho già dimostrato essere del tutto improbabile, per non dire impossibile, che in quella Villa sia stato un gruppo dei Niobidi, così è più verosimile che l'anzidetta statua provenisse da altro luogo dell'agro Tiburtino, forse dalla Villa di Nerone, ricordata appunto fra le schede del Sangallo.

Così si spiegherebbe che mentre la Niobide non è citata da Pirro Ligorio fra le statue scavate alla Villa Adriana, figurava però fra quelle del Cardinale d'Este, che fu grande raccoglitore di antichità ed in quel tempo governatore di Tivoli.

[1] Op. cit., pag. 426.
[2] Vol. II, pag. 108.
[3] Helbig, *Guide*, vol. I, pag. 226, n. 312, cfr. Lanciani, op. cit., vol. II, pag. 198, nota 2.

Aggiungasi che nella Villa neroniana di Subiaco esistono le tracce di ampi scavi fatti in passato, come prova lo stesso Niobide, il cui stinco o tibia della gamba sinistra conservavasi, da circa settant'anni, murato nel Chiostro di Santa Scolàstica, nè rimane documento del come e del quando sia tornata in luce.[1]

La congettura acquista un grado anche maggiore di probabilità se si considera che la Niobide Chiaramonti, come il Niobide delle Terme, presenta la stessa particolarità della base rocciosa, ornata più tardi di cornice, particolarità che non si riscontra in nessun'altra delle statue di Niobidi a noi pervenute. E se si tien conto della maniera come tali cornici furono ottenute, ricavandole dalla base stessa rocciosa, quasi si è indotti a credere siano amendue lavoro di un medesimo artefice per adattare le due statue ad ornare la medesima località, nella quale, come viene riferito,[2] sembra sorgessero, divisi da brevi intervalli, musei, padiglioni da caccia, portici, ecc.

Si ricordi, infine, quanto ho già citato più sopra, che il Niobide di Subiaco viene dagli intendenti d'arte ritenuto un'opera originale e che tutti i caratteri di una scultura originale riconosceva pure il Friederichs nella Niobide Chiaramonti e si avrà un complesso di ragioni per credere che le due statue abbiano in origine fatto parte di un medesimo gruppo.

Questo, a mio avviso, sarebbe un'opera attica del IV secolo.

Imperocchè non è possibile accettare l'opinione, espressa in questi ultimi tempi da illustri archeologi, che la Niobide Chiaramonti sia una libera trasformazione, un'elaborazione, *eine freie Umbildung, selbständige griechische Umarbeitung* dell'epoca alessandrina e propriamente della scuola pergamena.[3]

Quella statua non può essere un lavoro di freddo calcolo e di riflessa elaborazione, perchè è una delle più vivaci e spontanee creazioni della plastica greca; in essa avvi una profondità ed intensità di sentimento che invano si cerca al tempo della scuola pergamena, sollecita di una grandiosità ricercata che si avvicina alla teatralità, e dell'espressione di affetti esteriori, anzichè intimi.

Oltre ciò il trattamento del panneggio, soprattutto nelle brevi e soffici maniche, e nei larghi piani del chitone, dimostra troppo uno scultore educato alla scuola donde uscirono i frontoni del Partenone e seguace delle nobili tradizioni fidiache, per poter credere che tale scultore sia vissuto nel III secolo avanti Cristo.

La Niobide Chiaramonti è senza dubbio l'opera di un grande maestro del IV secolo e poichè nel movimento, nello slancio, nella passione, i Niobidi ricordano le figure sul fregio del Mausoleo, come autore e creatore di essi non si può ritenere altro che Scopa.

Il pregiudizio che il « gruppo pittoresco » dei Niobidi per avere una base roc-

[1] *Notizie degli scavi*, 1884, pag. 427.

[2] *Notizie degli scavi*, 1884, pag. 425.

[3] FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, pag. 645; AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, pag. 127.

ciosa dati soltanto dal periodo ellenistico [1] non si può sostenere quando si osserva che già nel frontone orientale del Partenone le Parche e il cosiddetto Olimpo (Brunn) o Cefalo (Furtwaengler) seggono e posano su roccie il cui piede è lambito dal mare, e che nel frontone occidentale è tutto un paesaggio dell'Attica, con divinità marine e terrestri, parte in acqua e parte sedute su monti e su scogli. Del resto, che fin dal v secolo la strage dei Niobidi sia stata rappresentata con figure situate su terreno accidentato e roccioso, è provato dalle statue sopra ricordate, provenienti dagli Orti Sallustiani. Per la scoperta di questi Niobidi, attribuiti dal Furtwaengler al frontone di un tempio, è anche lecito dubitare che sulla composizione originaria dei Niobidi del IV secolo siasi già detta l'ultima parola.

L'intendimento delle mie osservazioni sul Niobide di Subiaco e sulla Niobide Chiaramonti è di eccitare intanto il Governo a promuovere ampi e metodici scavi nella Villa neroniana sublacense, dalle cui rovine, con quasi certezza, possiamo sperare altri resti di un gruppo originale del IV secolo.

E. Brizio.

[1] Collignon, *Histoire de la sculpture grecque,* II, pag. 544.

ΛΕΡΝΑΙΑ · ΥΔΡΑ·

(Tav. I).

Trovandomi nelle scorse vacanze autunnali in Napoli, ebbi occasione di vedere, presso l'amico L. Correra, un lucido, eseguito assai alla lesta, di un vaso attico che m'interessò molto per il soggetto rappresentato. Poche settimane dopo il vaso stesso veniva presentato all'Ufficio di esportazione di Napoli, ove pure ebbi occasione di vederlo. Non mancai d'interessare il R. Commissario del Museo Nazionale di Napoli, comm. Giovanni Gattini, perchè il vaso fosse possibilmente acquistato per le raccolte di quell'Istituto, nel quale avrebbe trovato degno posto, tanto più che, presentato per ottenere il permesso di esportazione da un antiquario, il quale dichiarò di averlo acquistato dal canonico Di Criscio, di Pozzuoli, mi pareva che esso potesse con fondamento ritenersi proveniente da scavi clandestini eseguiti nel territorio dell'antica Cuma.[1]

L'acquisto non si potè fare, perchè il vaso era già venduto, e a nessun patto il proprietario avrebbe consentito a cederlo, rompendo i suoi precedenti impegni. Ma mi riuscì di ottenere almeno che il valente fotografo del Museo di Napoli, signor Lo Sacco, ne eseguisse una buona negativa, che nella collezione di quelle possedute ora dal Museo stesso ha il n. 238, e dalla quale è tolta l'annessa tavola.[2]

Trattasi di una *hydria* di mezzane proporzioni, alta cioè circa 40 centimetri, di stile attico, che, pur avendo molto della maniera dei vasi neoattici (*jüngere attische Vasen* del Winter), conserva ancora qualche cosa di severo, quantunque il disegno sia poco accurato, specialmente in alcuni particolari e nelle estremità delle figure: pertanto il nostro vaso può bene attribuirsi ai primi anni della seconda metà del v secolo, fra il 450 e il 440 a. C.

La rappresentanza figurata occupa lo spazio tra le due anse laterali, e forma così una zona contornata in alto da una fascia ornata d'un ramoscello d'edera, in basso da un'altra fascia decorata di meandro tramezzato da crocette. Intorno all'orlo del labbro corre un ovolo.

[1] Ho saputo poi dal Correra che il vero proprietario era un altro, il quale non lo autorizzò a fare il suo nome; gli dichiarò pertanto quanto segue: « La provenienza certa del vaso non si può stabilire, perchè quello che me lo ha venduto lo ereditò parecchi anni fa da suo padre, amatore di cose di scavo, assieme a diversi altri vasi ed oggetti, senza saperne la provenienza » (lettera indirizzatami dal Correra il 26 ottobre da Napoli). L'ultimo proprietario asserisce pure che il padre di colui che gli vendette il vaso viveva in provincia di Benevento, a San Salvatore Telesino o a Cerreto, e che dopo la morte di lui il figlio ed erede trasportò tutta la raccolta in Napoli, ove fu dispersa dopo alcuni anni. Queste notizie, che rilevo da altra lettera pervenutami durante la correzione delle stampe, escluderebbero Cuma, e farebbero piuttosto pensare ad una località della Campania interna, come Nola, Capua, Saticula.

[2] Il prof. Correra mi mandò poi anche il suo lucido, e qui lo ringrazio dell'amichevole aiuto dato alla presente pubblicazione.

Facilmente si riconosce il tema generale trattato dal ceramografo. È questo l'uccisione dell' idra di Lerna compiuta da Herakles. Il mostro è rappresentato da due corpi di serpenti, che sporgono in alto, dietro un'ara; l'eroe, barbato e con pelle di leone annodata al collo a guisa di clamide, è a sinistra del riguardante, e sembra essersi avvicinato da dietro, in corsa verso l'esterno della rappresentanza, per sfuggire al morso dell' idra nel caso che non gli riesca il colpo. Nella sua corsa egli si è rivolto verso il mostro, ne ha afferrata con la sinistra una delle teste, che si apre e protende minacciosa contro di lui, e si appresta a troncarla con la *harpe* o falcetto, che impugna nella destra. Forse, nell' istante che precede, ha tirato sulla testa dell' idra, per stordirla, un colpo di clava, e poi, lasciata cadere questa (che il pittore ha rappresentata tra le gambe dell'eroe, non ancor giunta al suolo), ha messo mano alla *harpe*. Sono notevoli in questa figura alcune particolarità tecniche, come il modo di rappresentar l'occhio mediante un circoletto, in cui è tirata una croce, e la vernice diluita sparsa dentro il contorno della pelle di leone, di cui il pelame dorsale è espresso con un graffito a spina di pesce, che si prolunga su la coda. L'armarsi della *harpe* è caratteristico di questa fatica d' Herakles, ed anche la rappresentazione dell' idra con due sole teste non ha nulla di singolare; l'una e l'altra cosa convengono al periodo di transizione cui il nostro vaso appartiene, tanto più che, come è noto, l'arte più recente non ha variato sensibilmente uno degli schemi già creati per questo mito dall'arte arcaica, quello cioè in cui Herakles, senza la compagnia di Iolao, si appresta da solo a troncare una delle teste dell' idra.

Dall'altra parte, in attitudine simile a quella di Herakles, sta Athena, munita di elmo attico con alto *lophos* sorretto da un serpe; veste chitone dorico cinto sopra l'*apoptygma* ed orlato in basso a guisa di dentello; l'egida è, in modo abbastanza singolare, rappresentata come uno scialle a scacchi, un cui pizzo scende sul petto, mentre dagli orli a guisa di frangia sporgono serpentelli. È assai notevole che Athena non si limiti qui ad una protezione inattiva, ma agisca anch'ella d'accordo con Herakles; non certo per troncare l'altra testa, poichè non ha armi, bensì per distrarla, presentando qualche offa che la trascuranza del disegno non permette distinguere. E non è forse inopportuno ricordare qui che presso Esiodo (*Theog.*, 318) è fatta particolar menzione dell'aiuto di Athena al nostro eroe proprio in questa impresa. Lo schema degli arti inferiori, di cui l' uno si presenta retratto in prospetto e l'altro avanzato in profilo, è convenzione caratteristica dei vasi di questo periodo e, come altrove osservai, delle loro imitazioni italiote.

Più a destra del riguardante, presso l'altra ansa, fugge spaventata, volgendosi indietro a guardare, una donzella in chitone dorico con corto *apoptygma*, senza dubbio la personificazione di Lerna, la ninfa del luogo, o, forse meglio, Amymone, la ninfa della fonte presso la quale stava l' idra.

Ma la maggiore singolarità della nostra rappresentanza è l'ara che si vede innanzi all'idra, e che, per quel che io mi sappia, è nuova affatto nelle rappresentanze del nostro mito. Essa sorge da un gradino, ed è decorata da due pilastri angolari, che sorreggono una cornice dentellata o punteggiata, su cui posano i pulvini; il pannello tra le candeliere o pilastrini è inoltre ornato da un graticolato obliquo.

Tra i pulvini è collocato una specie di piatto, *phiale* o *paropside*, di cui si distingue il contorno inferiore, il labbro, rappresentato da un piccolo listello, e una specie di baccellatura o di ornato a stella, sorgente dal fondo. Sul piatto si vede una testa di giovinetto.

A me pare impossibile attribuire questa testa alla stessa idra, di cui dovrebbe essere la principale. Oltre all'aspetto di fanciullo, è anche da notare l'assenza di qualsiasi particolare di terribilità che possa convenire al mostro, [1] e inoltre resterebbe senza spiegazione il piatto posato su l'ara. Una spiegazione è invece possibile solo se noi supponiamo la testa del giovinetto troncata e messa nel piatto; al che non credo possa far difficoltà l'occhio che pare rappresentato aperto a guisa del mezzo occhio che si esegue oggi alla scuola di disegno, poichè nessuno degli altri occhi di profilo è dal nostro pittore disegnato così.[2]

Ed in questa ipotesi, noi potremmo riconoscere l'avanzo di un sacrificio umano, richiesto dall'idra prima che da Herakles fosse spenta. Vero è che di tale esigenza dell'idra non abbiamo memoria, per quanto io so, nella tradizione letteraria; ma bastano ovvie analogie di così fatti mostri (minotauro, sfinge, ecc.) per ammettere che o poteva in qualche modo essersi realmente formata una simile tradizione anche per l'idra di Lerna, o poteva essere, per analogia, immaginata dal pittore vascolare. Forse però un ricordo vago di tradizioni simili a quelle da me supposte potrebbe trovarsi nella leggenda delle figlie di Danao, che gettano le teste tronche dei figli di Aigyptos loro sposi nella palude di Lerna. E una qualche influenza indiretta sulla nostra pittura vascolare non è da escludere, forse, anche per l'altra leggenda del capo immortale dell'idra, da Herakles, dopo troncato, sepolto sotto un sasso, che facilmente poteva divenire un'ara espiatoria. Ma vano sarebbe, io credo, cercare tra queste leggende e il capo tronco della nostra pittura una corrispondenza diretta. Comunque stia la cosa, la singolarità della rappresentanza esibita dal nostro vaso meritava che questo fosse subito recato a conoscenza degli studiosi.

Ottobre 1906.

G. Patroni.

[1] Come, p. es., i serpentelli che ricorrono in *Ann. dell'Inst.* 1862, tav. Q.

[2] Il naso è tagliato da una macchia di colore nero che, se pur fosse stata intenzionale e frettolosamente collocata fuori posto, non potrebbe rappresentare l'iride, perchè troppo larga, ma al più le ciglia della palpebra chiusa. Del resto il riempimento del fondo con vernice nera fu assai imperfetto; riuscì troppo scarso tra i colli dell'idra, altrove invece soverchio.

UN ARIBALLO DELL'*ANTIQUARIUM* DI BERLINO.

Nella mia visita all'*Antiquarium* di Berlino ebbi a notare con interessamento un ariballo, non ancora edito, pregevole a mio avviso e pel contenuto della pittura di cui esso è adorno e per lo stile della pittura stessa.[1] Per gentile intercessione del dott. Zahn ho potuto ottenere chiare riproduzioni fotografiche del vasetto che con vivo sentimento di gratitudine sono ora lieto di pubblicare. E questa gratitudine sento il dovere di esprimere pure verso l'illustre prof. Kekule von Stradonitz che, sebbene già avesse l'intenzione di fare oggetto di uno dei suoi dotti scritti il presente vasetto, con atto assai generoso ha concesso a me di compiere assai meno adeguatamente ciò che egli aveva stabilito (fig. 1).

A destra dell'ornato a palmetta ed a viticci posto sotto il manico[2] è una donna che, posta di fronte ma col volto verso la sua sinistra, ha mezzo sollevato il braccio destro in atto di stupore dinanzi alla scena che a lei vicino si svolge. Purtroppo sono andati perduti e il profilo del volto di questa figura ed il braccio sinistro; un chitone di fine e trasparente stoffa ricopre questa figura che inoltre indossa nella parte inferiore del corpo suo un mantello ricoperto di vernice bianca; orecchini, collana ed un braccialetto d'oro sono i suoi ornamenti.

Segue il gruppo centrale comprendente quattro figure (fig. 2). Un giovine nudo, con tenia attorno la inanellata chioma, con un mantello ripiegato sul braccio sinistro e svolazzante all'indietro, con face nella sinistra, sta per scagliare con forza un sasso verso un giovane centauro che lo precede. Questi ha il volto del tutto giovanile, quasi femmineo e contrario alle fattezze bestiali ovvie a vedersi presso questi selvaggi e favolosi esseri biformi. Inalberandosi sul suo corpo cavallino, ricoperto di

[1] Come mi comunica il dott. Zahn, non si ha notizia del luogo di rinvenimento di questo vasetto che proviene dal commercio antiquario greco. Esso è alto m. 0,14 ed era riccamente dorato; ma di questa doratura quasi niuna traccia è rimasta, mentre se ne può arguire la sua esistenza nei seguenti posti con applicazioni plastiche: orecchino, braccialetto, collana nella donna a sinistra; fiamma della fiaccola, tenia (ove è rimasto un piccolo avanzo di oro) nel giovane; bottoni della tenia e della pelle di fiera nel giovine centauro; ornamento dei capelli, collana e bottoni alla cintura nella donna; ali di Eros con piccoli avanzi di doratura, spada impugnata dal giovane sul centauro; idria con molti avanzi di doratura ed oggetto sotto le zampe del giovane centuaro; punti mediani delle palmette sulle spalle e sotto il manico del vaso.

[2] Quest'ornato è ovvio negli ariballi, come ovvie sono la zona a palmetta superiormente e quella a κῦμα dorico inferiormente, limitanti lo spazio destinato alla pittura. La forma poi dell'ariballo a bocca espansa, come è noto, è tarda nella ceramica attica.

bianco, e col braccio sinistro disteso e col destro ripiegato trattiene una dolce preda, una donna, pel carpo della destra e pel torso; una pelle di fiera gli è annodata al collo, una *stephane* gli cinge i capelli piuttosto lunghi e lisci.

Fig. 1. Veduta d'assieme dell'ariballo.

La donna, se nella direzione della parte inferiore del suo corpo pare volersi staccare dal rapitore, col movimento del petto e specialmente del volto,[1] non già in atto di spavento o di ribrezzo allontanato, ma piegato ed avvicinato sì da toccare con la parte anteriore della chioma i capelli del giovane centauro, e con gesto grazioso alzando un lembo del mantello fluttuante dietro di lei, mostra di non disdegnare la stretta del suo rapitore. Questa figura femminile, ricoperta di vernice bianca, indossa un trasparentissimo vestito che nel forte moto delle gambe si gonfia ed aderisce al corpo stesso lasciandone apparire assai distinti i contorni. Compiscono l'abbigliamento i ricchi ornati d'oro sul capo, al collo ed anche alla cintura. Un giovinetto, Eros, di color bianco precede questo gruppo; egli tiene nella destra abbassata un piccolo oggetto ora indistinto, forse un fiore, ed alza la sinistra stesa, mentre verso il gruppo

[1] Parlo di movimento solo e non di espressione del volto, la quale espressione presso le figure rappresentate non è del tutto adeguata ai movimenti di lotta riprodotti.

del giovane centauro e della donna dirige lo sguardo; sotto di lui giace un' idria indice del luogo e del tempo in cui si svolse il tentativo di rapimento di donne da parte dei centauri (fig. 3).[1]

A destra la scena è chiusa da un gruppo composto di un centauro che è ferito di punta da una daga di un giovane Lapita, in gran parte distrutto. Il barbuto centauro è stato afferrato in corsa dal giovane avversario; inalberandosi alla sensazione dolorosa del ferro che sta per essere immerso nel suo petto, piega all'indietro la parte umana del corpo ed il volto,[2] mentre con ambo le mani tenta di allontanare il Lapita. Questi con movimento ardito, dopo essere balzato all'improvviso sul dorso del centauro, su cui poggia con forza il ginocchio destro,[3] dopo avere tratto a sè con la sinistra, pei capelli, il capo ed il torso dell'avversario, gli vibra d'alto in basso il forte colpo di punta (fig. 4).[4]

Fig. 2. Prima veduta particolareggiata dell'aribaldo.

Il tema della centauromachia, così noto a noi da tanti monumenti attici, specialmente degli anni anteriori alla metà del secolo v, epoca in cui si ha la pittura polignotea del Theseion ateniese (Pausania, I, 17, 2), che molto influsso dovette esercitare nelle rappresentazioni analoghe posteriori, è qui trattato in modo del tutto singolare ed è, cosa degna di essere notata, una vera eccezione nella pittura ceramica del IV secolo, al qual secolo appartiene il nostro vasetto.

Ed invero di rappresentazioni vasculari alludenti alla lotta tra Lapiti e centauri

[1] Non saprei come identificare l'oggetto posto sotto le zampe anteriori del giovane centauro.

[2] In una metopa del Partenone a Londra (MICHAELIS, *Der Parthenon*, t. 3, n. VII) il centauro che è preso alla gola da un giovane Lapita, innalza la parte anteriore del corpo con mossa corrispondente a quella del centauro barbuto e ferito del nostro ariballo; solo il torso umano nella metopa è presentato di pieno profilo.

[3] Completamente, o quasi, è andata distrutta la gamba sinistra la quale poggiava a terra. Noto poi l'avanzo del petaso sotto la nuca del giovane.

[4] Per tale gruppo posso indicare qualche analogia di espressione di lotta in due metope del Partenone. In una (MICHAELIS, *Der Parthenon*, t. 3, n. III, a Londra) il Lapita ha già appoggiato la gamba destra sulla parte posteriore del centauro e stende il braccio destro; nella seconda (ivi, t. 4, n. II, al Partenone) nel gruppo diretto da sinistra verso destra il centauro è piegato sotto il peso del Lapita che lo stringe al collo con la mano, afferrandogli la barba e tenendo piegata la gamba sinistra sul dorso, la destra tesa a terra. Nel fregio di Figalia (BAUMEISTER, *Denkmaeler*, t. XLIII, 1469) il gruppo, un po' analogo a quello di quest'ultima metopa, è in direzione inversa, come nell'ariballo, di più ivi il centauro non è curvo sotto il peso dell'avversario.

ed al rapimento di donne da parte di questi, chè tale, come ben chiaro appare a chiunque, è il contenuto dell'ariballo, non saprei citare tra la produzione attica del IV secolo altro che un cratère proveniente dalla Beozia edito dal Benndorf (*Griechische und sicilische Vasenbilder*, t. 35). Ad altro mito appartengono invece le due pelikai dell'Eremitaggio (*Compte Rendu de la Comm. de St. Pétersbourg*, *Atlas*, 1866, t. 4, e 1873, t. 4), ove pure un centauro è in atto di rapimento di donna, il centauro Eurizione già sotto la minaccia dei colpi di clava di Eracle (Igino, f. 31, 33).

Ma da questi tre vasi simili tra di loro pel concepimento dell'azione[1] si stacca completamente l'ariballo. I motivi delle donne rapite da centauri in occasione delle nozze di Piritoo ed Ippodamia[2] si possono seguire fin dalle rappresentazioni del V secolo. Ai primi decenni di questo secolo appartiene infatti la Kelebe fiorentina (Heydemann, *III^es^ hall. Winckelmannsprogramm*, t. 3, 1) di stile severo in cui la presenza e della donna caduta (Ippodamia) e del vaso usato come arma dal centauro allude chiaramente al banchetto nuziale di Piritoo come occasione della lotta dei Lapiti coi centauri.

Fig. 3. Seconda veduta particolareggiata dell'ariballo.

Seguono per ordine di tempo e i frammenti di stamno berlinesi polignotei (*Arch. Zeitung*, 1883, t. 17) e l'agitata composizione del frontone del tempio di Olimpia in cui ai selvaggi, bestiali e villosi esseri semi-equini con ogni sforzo e con ripugnanza contrastano le donne rapite. Seguono le metope del Partenone; anche lì la lotta è accanita tra le rapite ed i rapitori ed è con gli stessi accenti dell'altra opera plastica di pochi anni anteriore, del frontone di Olimpia. E la medesima concezione dell'arte attica di Polignoto e di Fidia

[1] Sebbene la pittura del cratere edito dal Benndorf accenni ad un mito diverso, tuttavia, come il Benndorf stesso ebbe a notare (op. cit., pag. 68), lo schema del gruppo centrale in essa pittura è simile a quello sulla pelike edita in *C. R., Atlas,* 1866, t. 4.

[2] Rimando per ciò che concerne tale lotta alle notizie raccolte da Weizsaecker nell'articolo *Peirithoos* del *Lexikon* del Roscher. Nella forma di mito più antica i Lapiti combattono contro i centauri come ϑῆρες ὀρεσκῷοι non nell'occasione delle feste sul luogo del banchetto, ma in paese selvaggio con sassi e tronchi di alberi. Così appariscono le centauromachie sull' anfora François, su vasi di stile severo, quali la tazza di Monaco (FURTWAENGLER e REICHHOLD, *Gr. Vasenmalerei,* t. 86) ed il psykter di Villa Giulia (FURTWAENGLER e REICHHOLD, op. cit., t. 15); anche su vasi di stile polignoteo (esempio bellissimo è un'anfora a volute purtroppo ancora inedita del Museo di Bologna, *Museo italiano*, II, pag. 11) ed anche in rilievo nel fregio occidentale del cosidetto Theseion.

si ha nelle centauromachie del tempio di Figalia e dell'heroon di Giölbaschi-Trysa a quell'arte inspirate.

Un soffio di arte nuova spira dalla leggiadra pittura su fondo di tazza (*C. R., Atlas,* 1869, t. 4, 13) dell'Eremitaggio, condotta secondo lo stile del pittore Midia. Quivi il rapimento della donna da parte del centauro si trova ingentilito. Come riscontro al rapimento delle Leucippidi da parte dei Dioscuri dell'idria di Midia, la donna afferrata dal centauro con bel movimento nulla perde del suo elegante aspetto esteriore e non con violenza tenta di svincolarsi dal suo rapitore. Anzi questi pare che non susciti in lei il senso di ribrezzo espresso nelle altre rappresentazioni dell'unione di centauro e di donna, perchè verso di quello è diretto lo sguardo di quest'ultima.

Fig. 4. Terza veduta particolareggiata dell'ariballo.

Ma, come ad ognuno ben facilmente è palese, questo annullamento di ferocia e di violenza, d'impeto bestiale nel centauro e di ripugnanza nella donna, è del tutto rappresentato dal gruppo centrale della nostra pittura. Qui siamo ben lontani dagli agitati gruppi del frontone di Olimpia! Eppure lo schema è quello noto a noi già da monumenti anteriori.

Non dissimile doveva essere il gruppo nella composizione originaria a cui apparteneva il bel frammento di skyphos del Museo archeologico di Firenze (*Journal of Hellenic Studies,* volume delle tavole, t. 3). Quivi la dea Iride, che è posta rispetto ai mostri semi-equini in relazione identica a quella rispetto ai bestiali Sileni nella nota tazza di Brigo (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 47, 2), doveva essere aggruppata col centauro di sinistra, verso cui volge spaventata lo sguardo, nello stesso schema offertoci da varie altre rappresentazioni.[1]

Nel frontone di Olimpia il centauro ha afferrato la donna[2] con ambo le zampe anteriori stringendola come in una morsa di tanaglie; la rapita con gran forza ributta indietro con le mani il volto bestiale e villoso del rapitore.

[1] Si confronti pure per la pittura di stile severo un'idria londinese (*Mon. dei Lincei,* v. IX, pag. 13-14) in cui tuttavia il centauro caduto sulle zampe anteriori non stringe tra di esse la donna che è Deianira.

[2] Lettere I e K nella ricostruzione anteriore a quella del Treu, N' e O' in quella di questo dotto (*Iahrbuch d. Inst.,* 1888, t. 5, 6).

Altra analogia ci è data dal gruppo di Dessameno e di Deianira su stamno di Sant'Agata dei Goti (Millingen, *Peintures de vases*, t. 33).

In una metopa del Partenone, ora al Louvre (parte sud, Michaelis, *Der Parthenon*, t. 3, n. X), si ha pure lo schema del gruppo; mancano tuttavia le teste ed il braccio destro del centauro e la gamba sinistra della donna per dare un' idea completa di questo forte simplegma corrispondente a quello del nostro ariballo, con la variante della lotta da parte della rapita che, distesa la gamba destra, si avanza con la sinistra la quale esce nuda.

Variato si trova questo schema nello stamno londinese di Polignoto (*Mon. dei Lincei*, v. IX, t. 3) e nel cratere viennese (*Arch. Ztg.*, 1883, t. 18), in cui il centauro è ancora in corsa; e già trasformato e posto in direzione inversa è nel cratere da Anzi del Museo britannico (*Brit. Mus. Cat.*, v. IV, F, 272; *Mon. d. Inst.*, 1854, t. 16). Un'altra variante dello schema si ha nella pelike dell'Eremitaggio (*C. R.*, *Atlas*, 1873, t. 4) in cui Eurizione tiene sollevata Deianira, che presenta più che analogia, identità con la donna rapita sul nostro ariballo per quel che riguarda il movimento delle gambe.

Fig. 5. Fondo di tazza dal *C. R.*, *Atlas*, 1869, t. 4.

Identico movimento è pure nel fondo di tazza nello stile di Midia, in cui la donna presenta analogie ancor maggiori con quella dell'ariballo pel moto della testa e del braccio sinistro, inteso a sollevare con grazia il lembo del mantello. Il rapitore della tazza è, per quanto appare da ciò che è rimasto del volto, ancora barbuto (fig. 5).[1] All'ingentilimento perfetto del gruppo, che pur risale ad uno schema di lotta ove era il contrasto tra un essere selvaggio ed una delicata figura femminile, ingentilimento prodotto non solo da ciò che sinora ho osservato nell'attitudine della donna, ma anche dall'aspetto giovanile del centauro, grazioso adolescente, al cui torso efebico si è aggiunto il corpo di focoso cavallo,[2] e dall'azione non brutale delle sue mani

[1] Forse ad un gruppo simile doveva appartenere il bel frammento marmoreo proveniente dal Tevere, ora al Museo delle Terme a Roma (HELBIG, *Fuehrer*, II, n. 1105). Questo frammento consiste di un pezzo di delicato torso femminile con sottile chitone e cintura posta assai in alto, afferrato da una grossa mano in modo forte e brutale.

[2] Anche l'aspetto dell'altro centauro barbuto è tutt'altro che feroce nella purezza delle linee del suo profilo. Quale differenza dai mostruosi esseri dal volto satiresco delle rappresentazioni vasculari anteriori, dell' idria ceretana, per esempio, del Louvre (*Ann. d. Inst.*, 1863, t. E, F), del psykter di Villa Giulia!

contribuisce anche la presenza dell' Eros, dell' inevitabile Eros in questi vasi degli ultimi tempi della ceramica attica. Esso precede il gruppo verso il quale rivolge lo sguardo, quasi a notare un sentimento amoroso, delicato e non bestiale nel centauro verso la leggiadra donna, sentimento non estraneo a questa e che pare in lei svegliarsi all'abbraccio del bel giovane biforme.

Niun cenno, per quanto io sappia, v' è nella tradizione scritta di una corrispondenza di affetto di una donna verso un centauro, nè io sarei incline a vedere in questo nostro vasetto una prima prova della esistenza di un mito accennante a tale corrispondenza. Pertanto ritengo essere prodotto del capriccio del ceramista, ma più che del capriccio, del gusto dell'epoca, questo gentile accoppiamento di un essere semi-equino con una donna.

Il tema principale,[1] e pur sempre variato sotto tanti aspetti, non solo in questi piccoli vasi destinati al *mundus muliebris* del IV secolo, ma anche nella restante produzione ceramica dello stesso secolo, è dato dalla bellezza femminile indissolubilmente connessa con l'elemento erotico. A tale intento si rappresentavano o generiche scene amorose o si sceglievano miti che ben convenivano con questo supremo scopo decorativo, o si adattavano miti, dando loro certi aspetti consoni a questa tendenza.[2]

Tutto viene ingentilito, mutati i gusti degli Ateniesi e sorta l'arte del IV secolo preludiante a ciò che sarà d' idilliaco nell'arte alessandrina. Ed invero qui si hanno i germi dell' idillio dell'età ellenistica; quella figura di centauro bellissimo, Cillaro, della cui bellezza e del cui amore verso la centauressa Ilonome canta Ovidio (*Metamorfosi*, XII, v. 393 e segg.) inspirandosi a modelli anteriori alessandrini, non viene alla nostra mente nel vedere il giovane e delicato centauro dell'ariballo berlinese?

Nè deve far meraviglia in questa età l'apparizione di tali forme graziose e la espressione di tali delicati sentimenti, quando si pensi alla famiglia dei centauri di Zeusi,[3] quando si ponga mente all' ingentilimento tanto spinto della figura del satiro,[4] così simile nella concezione a quella del centauro, per opera di Prassitele.

E però questo tipo di centauro è assai più lontano da quello dell'età di Polignoto e di Fidia che non sia dalle figure ellenistiche concepite ed espresse con

[1] Nei vasi del IV secolo si ha poi una certa predilezione anche per le rappresentazioni tutt'altro che erotiche del ciclo eleusinio.

[2] Così la violenta lotta di Peleo e di Tetide è trasformata in una sorpresa operata da parte di un giovane in mezzo ad un gruppo di giovani donne al bagno nella nota pelike da Camiro (SALZMANN, *Nécropole de Camiros*, t. 58).

[3] LUCIANO, *Zeusi*, 4. È noto come lo stesso spirito della pittura di Zeusi sia nel musaico di Villa Adriana a Berlino (*Mon. d. Inst.*, v. IV, 50 = BAUMEISTER, op. cit., fig. 941).

[4] Così su vasi del IV secolo appare l' ingentilimento delle forme satiresche, cito per esempio l' idria londinese edita in *Brit. Mus. Cat.*, v. III, t. 9. Per rappresentazioni anteriori si vedano i due satiri fanciulli su due bellissime oinochoai di Atene (*Bull. de corr. hell.*, 1895, pag. 98, fig. 3 e 4).

un sentimento idilliaco, come sarebbero le figure note dalle copie di Aristea e Papia.[1]

E che questi germi dell'arte ellenistica, non parlo già delle forme per le quali è evidente la figliazione di quest'arte dall'anteriore, ma del concepimento e del sapore delle varie composizioni, siano già in opere dal IV secolo, vedrei confermato anche da un altro monumento del tutto contemporaneo al nostro vasetto, dall'ariballo berlinese edito dal Winnefeld (in *Festschrift fuer Benndorf*, *Gigantenkampf auf einer Vase in Berlin*, t. I, pag 72-74) ove la figura del gigante non è più la solita di guerriero della ceramica anteriore a forma intieramente umana, ma ha già assunto la forma anguipede del tutto analoga a quelle note del fregio di Pergamo.

Già a proposito di un ariballo da Markopoulo, ora al Louvre, il Milchhoefer in un suo articolo assai ricordato e che grande influsso ha prodotto sulle determinazioni cronologiche di gruppi di vasi attici,[2] diede un elenco degli ariballi a lui noti mediante pubblicazioni di stile cosidetto bello e di decadenza dividendolo in due serie, la prima comprendente quattordici numeri, la seconda più numerosa, che s'inizia con vasi dipinti secondo lo stile dell'idria di Midia. Ben più recenti sarebbero gli ariballi che seguono, in cui comincia a trionfare la policromia ed accanto ai quali ben può essere posto il nostro berlinese che, come ho avuto campo di osservare a Berlino, si avvicina pel disegno assai e all'ariballo con gigantomachia già sopra citato ed all'altro ariballo berlinese più piccolo, con amazzonomachia posto dal Milchhoefer al n. 27 del suo elenco.[3]

È cosa notissima come quest'ultimo vasetto, con gli altri che seguono ancor più negligenti nei tratti del disegno, sia stato posto dal Milchhoefer ancora negli ultimi decenni del quinto secolo, e ciò secondo la perentoria frase di questo dotto che, avvalorata da varie considerazioni, parve, ed è sembrata fin quasi adesso, legge alla maggior parte degli archeologi, che alla fine del V secolo dovesse aver avuto termine la produzione vasculare attica. Anche il Winnefeld nel 1898, pubblicando l'ariballo della gigantomachia, ne poneva la esecuzione allo scorcio del V secolo, o ai primi albori del seguente.

Ma nuove scoperte e nuove pubblicazioni hanno fatto in questi ultimi anni ridiscendere nel secolo IV, in cui più di un ventennio fa si poneva la esecuzione di tanti prodotti ceramici, alcune serie di vasi e contribuiscono a far conoscere la persistenza per parecchie decine d'anni, sino alla trasformazione della civiltà ellenica in ellenistica, delle fabbriche ceramiche di Atene, con forme denotanti il lento esau-

[1] Cito anche il centauro tormentato da una Menade che gli sta a cavallo su pittura pompeiana (BAUMEISTER, op. cit., fig. 933).

[2] *Zur juengeren attischen Vasenmalerei*, in *Iahrb. d. Inst.*, 1894, pag. 57-82).

[3] Dal Pireo. FURTWAENGLER, *Beschreibung*, n. 2690 - *Arch. Ztg.*, 1878, t. 21, 2.

rimento di un'arte, in modo febbrile sviluppatasi nel secolo antecedente, ma pur non prive di interesse per sè stesse e talora manifestanti qualche lato di originalità davvero encomiabile.

La scoperta di vasi dal suolo di Alessandria e la pubblicazione di un'idria da questa città proveniente e di certo posteriore al 332 a. C. condussero il Furtwaengler a determinare meglio di quello che si era fatto per l'innanzi l'età in cui dovettero essere eseguiti vasi già noti prima da varie pubblicazioni e provenienti per la maggior parte dalla Crimea, ed a ritenerli eseguiti nei decenni anteriori alla fondazione di Alessandria o contemporaneamente a questa.[1]

Tutto ciò, unitamente ad argomenti già da tempo enunciati dal Robert,[2] e, più che gli argomenti di questo dotto, il testo esplicativo del Furtwaengler alla pubblicazione *Die griechische Vasenmalerei*, debbono far ritenere esagerate assai le date espresse dal Milchhoefer e nel caso nostro, quella del 440 a. C. sostenuta da questi per la esecuzione dell'idria di Midia e far ammettere che la distanza di quest'idria dalla sua compagna trasportata nella nuova città di Alessandria sia minore assai di un secolo.

Ammettendo per varie considerazioni, che sarebbe fuor del tema qui enunciare e che sono già espresse in altro mio scritto,[3] che la data di esecuzione del gruppo dei vasi di Midia debba coincidere con l'ultimo decennio del V secolo,[4] si debbono ritenere come posteriori a questo secolo quei vasi che ci presentano lo sviluppo dallo stile di Midia e quasi tutti quegli ariballi della seconda serie del Milchhoefer, nella quale dobbiamo mettere il nostro.[5]

Il nostro ariballo ha un largo uso di bianco e di doratura, qualità questa che egli possiede in comune coi prodotti ceramici del IV secolo. Ma questo uso di bianco, di oro, di altri colori, questo policromia infine ha un carattere meramente decorativo

[1] Si veda per l'idria di Alessandria la t. 40 ed il testo relativo nell'opera di Furtwaengler e Reichhold. Per gli altri vasi si vedano le tavole 68, 69, 70, 79, 87 ed il testo della stessa opera.

[2] *Marathonschlacht*, 1895, p. 73 e seg. Il Robert pone l'idria di Midia verso il 420, così il Furtwaengler nel testo alle tavole 8 e 9 dell'opera citata, nelle quali tavole è l'esatta riproduzione di detta idria.

[3] *Roemische Mittheilungen*, 1906, fascicoli 1 e 2.

[4] Il Furtwaengler (testo alla *Gr. Vas.*, t. 78) osserva che al Museo di Micono nelle tombe delie, anteriori immediatamente alla grande purificazione del 425, mancano i vasi dello stile di Midia, i quali debbono essere pertanto presupposti posteriori a tale anno.

[5] Tra i vasi derivati dal ciclo di Midia è da menzionare specialmente il cratere palermitano di Faone (FURTWAENGLER e REICHHOLD, t. 59), che col Furtwaengler porrei verso la fine del primo decennio del IV secolo, ma che, al contrario del Furtwaengler, non ascriverei alla mano di Midia. Un artista quale è l'autore dell'idria londinese non credo che degeneri talmente da diventare un artigiano quale si palesa l'autore del cratere palermitano, ove è evidente la riproduzione meccanica non più sentita con coscienza artistica di dati motivi. Tra gli ariballi derivati da Midia noto poi i seguenti (*Journal of Hell. St.*, 1890, t. 4; BENNDORF, op. cit., t. 31, 4; *Bull. nap.*, vol. III, t. I, 3, 4; FURTWAENGLER e REICHHOLD, op. cit., t. 78, 1; *Arch. Anz.*, 1896, pag. 36; *Ann. d'Inst.* 1857, t. A; *C. R.*, *Atlas*, 1876, t. V, 18), che mostrano, al pari del nostro ariballo, un largo uso di vernice bianca e di doratura.

rispetto all'assieme del vaso; il ceramista non cerca di porre la vernice bianca su tutte le tenere carni femminili e di colorire tutti i mantelli e le vesti, ma pone questo sopraccarico di tinte nel centro della pittura con l'unico intento di coordinare questa policromia con l'aspetto generale del vaso. È pertanto una policromia di convenzione, ma non di convenzione pittorica come è nella pittura ceramica a figure nere, bensì di convenzione decorativa. [1] E per questo essa, unitamente al disegno più trasandato, alla trascuranza nel concepimento delle scene rappresentate, è un segno di decadenza della pittura ceramica attica.

Questo principio decorativo conduce poi ad un uso misto di figure disegnate e di figure a rilievo. Notissimi esempi di questi prodotti di genere misto, plastico e disegnatorio, sono la idria della gara di Posidone e di Atena (*C. R., Atlas*, 1872, t. I), l'ariballo di Xenofanto (*C. R., Atlas,* 1866, t. IV). All'uso misto rappresentatoci dall'idria e dall'ariballo suddetti si deve considerare come sviluppo ulteriore l'uso esclusivo di figure in rilievo tutto attorno al corpo dei vasi, uso che si può osservare su prodotti che, con modelli puramente attivi, possono essere usciti da fabbriche di diverse località, quali la idria di Lampsaco, [2] quella di Cuma (*C. R., Atlas*, 1862, t. III), [3] quali i piccoli ariballi per lo più con scene tolte dal ciclo troiano. [4]

La ceramica attica viene così trasformata: non più si hanno opere eminentemente disegnatorie in cui molto deve cimentarsi l'abilità decorativa del ceramista, ma si hanno opere di puro carattere plastico in cui la maggior difficoltà proviene dalla formazione delle poche matrici contenenti l'impronta di determinate scene o

[1] Per esempio sul coperchio di tazza da Iouz-Oba (*C. R.*, *Atlas*, 1861, t. I) la policromia è usata in tre luoghi egualmente distanti tra di loro: nel cuscino sopra sedia e nella donna velata accanto, nella donna nuda seduta su vestito, nella donna nuda su sedia e che si lascia accomodare i capelli da un'altra.

[2] Questa idria, ora al Museo di Costantinopoli, è stata illustrata da S. Reinach (*Mon. et mém. Piot,* v. X, 1903 - *Vase doré à reliefs,* p. 39-47, t. VI e VII). Sul fondo dorato si staccano i rilievi che alludono alla caccia del cinghiale di Calidone con composizione e con figure che ricorrono con grandissima analogia, come ebbe a notare il Reinach, su pelike della collezione Botkin a Pietroburgo (*Ann. d. Instit.*, 1868, t. L, M), pelike che ascriverei al principio del secolo IV e che giudicherei come sviluppatasi dallo stesso indirizzo al quale si deve il noto ariballo cumano dell'Amazzonomachia (Fiorelli, *Vasi rinvenuti a Cuma,* t. 8). È innegabile un originale comune a questi due monumenti ai quali aggiungerei un terzo inedito in un'anfora con manichi a corda a vernice nera alla quale sono applicati gruppi singoli della stessa composizione, della caccia al cinghiale (è al Museo di Atene ed ha il n. 2335 d'inventario). Forse questo monumento è il più recente dei tre: le lastre ivi sono staccate e, in luogo di formare una sola composizione, questa composizione viene rotta, spezzata.

[3] Si veda la spiegazione recente del Furtwaengler per le figure di questa idria nel testo alla *Gr. Vas.* (S. II, pag. 57).

[4] Per questi vasi rimando a Rayet e Collignon (op. cit., pag. 265), al Milchhoefer (art. cit., pag. 62), all'articolo di S. Reinach sull'idria di Lampsaco, allo scritto del Brueckner (*Anakalypteria*, 64es *Progr. z. Winck. Feste,* 1904). Per lo sviluppo contemporaneo di tal genere di vasetti a quello della ceramica attica dipinta, giova ricordare che uno di essi con rappresentazione relativa al matrimonio (Brueckner, op. cit., t. I) fu trovato nella necropoli di Apollonia tracia insieme coi due ariballi della raccolta dell'incenso già della coll. van Branteghem che citerò più innanzi in nota come pertinenti agli ultimi decenni del sec. IV.

di parte di scene da cui facilmente si potevano trarre i rilievi voluti per decorare i vasi.[1]

Con questo decade l'arte ceramica che, come arte pittorica, si può dire morta alla fine del IV secolo per cedere il campo a vasi puramente adorni di rilievi che, in grande numero e con varietà provenienti da varî luoghi si debbono riconnettere con diverse fabbriche a noi da tempo note, ed a vasi con ornamenti geometrici e naturalistici a colori giallo sudicio e bianco di creta sovrapposti a vernice.[2] L'età alessandrina col gusto così spiccato per oggetti di valore preziosi anche per la loro materia, con la predilezione nal vasellame domestico per ricchi recipienti di metallo, favorisce questa produzione varia e numerosa di vasi di argilla che, ben più modesti e ben meno costosi, potevano, coi loro rilievi ricoperti di vernice, rimpiazzare per la maggior parte delle persone il ricco vasellame di metallo cesellato riserbato solo ai pochi favoriti dalla fortuna.

Ad età ancor più recente dei primi anni del secolo IV debbono rimontare i vasi che formano tutto quel gruppo a sè, sulla cui essenza il Furtwaengler ha espresso giuste osservazioni ed al quale può ben appartenere anche il nostro ariballo: il così detto gruppo dei vasi di Kertsch.[3]

Per davvero alcuni di questi vasi sono un esempio di una rinascenza, ma di corta durata e ben presto intirizzita con forme convenzionali a causa dell'esaurimento al quale è come in balia l'arte ceramica attica. Tra i vasi migliori debbonsi notare principalmente quelli usciti dal tumulo di Jouz-Oba il quale, per aver dato il bel cratere a calice col giudizio di Paride e con l'incontro di Apollo e Dioniso (*C. R., Atlas*, 1861, t. 3, 4) della fine del secolo V, serve a datare i prodotti migliori del gruppo nei primi decenni del secolo IV.[4]

Un ariballo con la uccisione della Sfinge proveniente da Cipro (*Journal of Hell. St.*, v. delle tavole, t. 81) manifesta assai i legami che uniscono lo stile di questi vasi, pur così peculiare come ha osservato il Furtwaengler, con prodotti ceramici

[1] Questo cambiamento radicale d'intenti nella decorazione dei vasi di argilla portò per conseguenza la pluralità di fabbriche. Giacchè non più solo in un centro di arte ceramica come Atene, ove lunghe e gloriose erano le tradizioni di quest'arte, dovevano essere questi vasi fabbricati ed adorni, ma, mercè il facile trasporto e la facile riproduzione delle matrici, gli stessi vasi potevano essere imitati in qualunque parte del mondo antico. Così ben a Lampsaco ed a Cuma possono essere state fabbricate le idrie provenienti da queste due località, dovendosi tuttavia ammettere l'atticità delle matrici. Con ciò, se da una parte convengo col Reinach (op. cit., pag. 43) nel riferire l'idria di di Lampsaco ad una fabbrica locale, d'altro lato si deve ammettere la diretta figliazione di quest'idria da modelli attici, non associandomi al Brueckner (op. cit., pag. 11) che crede l'idria attica.

[2] Sul gruppo di vasi attici di quest'ultima tendenza si veda ciò che ne ha scritto il Watzinger (*Ath. Mitth.*, 1901, *Vasenfunde aus Athen*, pag. 68-102).

[3] Su questi vasi si veda anche Hauser (*Oester. Iahresh.*, 1903 - *Disiecta membra neuattischer Reliefs*, pag. 94 e 95) che attribuisce date troppo recenti ad alcuni di essi.

[4] Due coperchi di tazza (Furtwangler e Reichhold, t. 68 - *C. R.*, *Atlas*, 1861, t. I), una pelike (Furtwangler e Reichhold, t. 69), un'idria (ivi, t. 79, 1), un ariballo (*C. R.*, *Atlas*, 1861, t. V).

anteriori, con lo stile della tazza berlinese di Aristofane ed Ergino (Gerhard, *Trink. u. Gef.*, t. II, III), Più che con questa tazza, anteriore di qualche decennio, merita accentuare l'affinità della pittura dell'ariballo con quella dei magnifici frammenti napoletani con lo stadio iniziale della gigantomachia (*Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 6). Questo ariballo, che si unisce sotto palesi rapporti coi frammenti suddetti, d'altro lato per la bianca figura di Atena, che pare copia di un tipo plastico inspirato dalla παρθένος

Fig. 6. Ariballo da Cipro, dal *Journal of Hellenic Studies*, t. 81.

fidiaca[1] e che rammenta tanto la figura della stessa dea su pelike da Jouz-Oba, ben mostra di appartenere al gruppo in questione (fig. 6).

Dopo altri esempi assai belli di questa serie di vasi, troppo ristrettamente dal Furtwaengler denominata di Kertsch,[2] si hanno altri prodotti palesanti un subitaneo decadimento, ove le proporzioni già allungate delle figure fanno presentire ciò che avverrà di questo indirizzo pittorico nella già mentovata idria di Alessandria.[3] Ma ancor maggiore stilizzazione palesano le figure dipinte nella idria con la gara di Posidone e di Atena di poco anteriore con altri vasi[4] all'idria di Alessandria.

[1] ROBERT, *Marathonschlacht*, pag. 75.

[2] Pelike (FURTWAENGLER e REICHHOLD, t. 70) - frammenti di vari vasi nella t. I dell'anno 1862 del *C. R.*, *Atlas*-pelike di Camiro (Salzmann, *Nécropole de Camiros*, t. 58) - idria dalla Campania (*Iahrb. d. Inst.*, 1889, pag. 208).

[3] Frammenti (FURTWAENGLER e REICHHOLD, testo, S. II, pag. 41 e 54) e sei idrie (1ª dalla Cirenaica, *Brit. Mus. Cat.*, v. III, t. 9 - 2ª dalla Cirenaica, Froehner, *Burlington fine Arts Club*, *Cat. of cer. art*, 1888, pag. 19 - 3ª da Atene, *Arch. Anz.*, 1891, pag. 169 - 4ª da Nola, Panofka, *Musée Blacas*, t. 22, A - 5ª da Cuma, *Elite céram.*, v. IV, t. 5 - 6ª da Rodi, *Revue arch.*, 1900, pag. 93).

[4] Otto pelikai (FURTWAENGLER e REICHHOLD, op. cit., t. 87 - *C. R.*, *Atlas*, 1865, t. IV, 1, 2 - 1873, t. IV - 1877, t. V, 2, 3. *Antiq. du Bosph. cimm.*, t. 54 - t. 61, 1, 2 - t. 63, 2, 2A - *Elite céram.*, v. IV, t. 80), un'anfora (*C. R.*, *Atlas*, 1870/1, t. V, 1, 2), un cratere (MILLIN, *Peintures de vases*, v. II, t. 20).

In quest'ultima idria si ha un lavoro più policromo che disegnatorio tanto profusamente le figure sono ricoperte di colori e di doratura, in modo che le figure centrali producono quasi l'effetto di essere in rilievo.[1] Ed ancora più intirizzite nel disegno si mostrano altre pitture.[2] Si giunge pertanto con gli ultimi vasi di questo gruppo al 320 circa, mentre si deve porre, e per deduzioni sullo sviluppo della pittura ceramica e per raffronti fatti dal Furtwaengler con opere di altri rami dell'arte, la esecuzione dei vasi migliori di detto gruppo circa l'inizio del secondo quarto del secolo IV.[3]

Ora il nostro ariballo può benissimo, insieme con altri, trovare il suo posto in tale serie di vasi. La sua pittura mostra di essere stata eseguita in età più recente di quella dell'ariballo con la uccisione della Sfinge che, per essere di carattere ancora di transizione e per via di altri indizî, tra i quali l'uso delle denominazioni, frequenti nei vasi del V secolo ed eccezioni in quelli del successivo, si deve porre in età antecedente a quella dei vasi migliori della serie.

Nella pittura dell'ariballo berlinese si è mantenuta una figura che chiaramente mostra di appartenere ancora, pel modo col quale è trattato il suo panneggiamento, alle pitture del ciclo di Midia: la donna cioè in atto di stupore a sinistra della scena. A causa pertanto di tale figura il dipinto dell'ariballo è un esempio di carattere misto come quello dell'ariballo da Cipro con Afrodite ed Anchise (*Journal of Hell. St.*, 1890, t. 4) in cui le figure ben palesano la derivazione per le caratteristiche vesti trasparenti a linee sottili e dense dalle gentili figure dei vasetti del gruppo di Midia.

L'atteggiamento di questa donna, ferma di fronte con lo *Spielbein* un po' discosto dalla gamba di appoggio e col caratteristico vestito a linee fitte, appare su varie pitture del gruppo di Midia, nella Lipara della zona inferiore dell'idria di questo ceramista, in donne su quattro coperchi di tazza editi nel *Bullettino napolitano* (v. V,

[1] Debbo notare la differenza enorme del rendimento delle teste di profilo e di prospetto. In quelle i tratti sono allungati, delicati e direi evanescenti, mentre l'occhio è tondeggiante e sbarrato; in queste la forma del viso è tonda e schiacciata ed i tratti sono resi con grande forza, accentuati, espressi con grande ricchezza di linee e col naso corto e grosso ad ampie narici. A ciò si unisce un aspetto diverso nelle figure di profilo e di prospetto; queste ultime hanno sempre, ma più esagerato, quel carattere di solidità plastica notata nei più begli esemplari della serie e formano un deciso contrasto con le prime dagli indecisi contorni, dalle forme allungate.

[2] Due idrie (1ª da Creta, *Journ. intern. d'arch. num.*, 1901, t. 14; 2ª da Santa Maria di Capua, FROEHNER, *La collection Tyszkiewicz*, t. 9, 10), due ariballi da Apollonia di Tracia (FROEHNER, *Burlington Club*, *Cat. of cer. art*, 1888, n. 18-19). E specialmente di decadenza è la pittura su anfora apoda già in Atene (DUMONT-CHAPLAIN, *Les céram. de la Grèce*, v. I, t. 38-39).

[3] Questo verrebbe corroborato a mio avviso dai confronti con le anfore panatenaiche datate. Di queste anfore quelle edite dal de Witte nei *Mon. d' Inst.* (v. X, t. 47 a-48 a-48 e, 2-g, 11) comprendenti lo spazio dal 336 al 313 non possono essere considerate se non in rapporto coi vasi più recenti e più stilizzati della serie. Ora queste anfore nelle figure dei lati posteriori mostrano del tutto i caratteri di esaurimento che si notano in detti vasi: esagerazione enorme della muscolatura, mancanza di proporzioni tra le varie parti del corpo onde o la testa in confronto del poderoso corpo è del tutto meschina (t. 48, e, 2 e corridori t. 48, e, 3) o le figure assumono un aspetto allungato coi tratti e con l'occhio come nelle figure dell' idria di Alessandria, e del volto di prospetto col contorno del tutto ovale eome nel vaso edito da Dumont e Chaplain.

t. 1, n. 5; v. I, t. 3; *n. s.*, v. II, t. 2; *n. s.*, v. II, t. 6), nell'idria ruvestina edita nello stesso *Bullettino* (*n. s.*, v. VI, t. 4), in due gentili vasetti, in una oinochoe di Atene (*Ann. d. Inst.*, 1879, t. N), nella lekythos ariballesca di Berlino (*Arch. Ztg.*, 1879, t. 10)[1] e più tardi nell'ariballo di Carlsruhe (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 78, 1). È uno schema che si può rintracciare anche in altri vasi di altro indirizzo (es. vaso di Talos; lutroforo di Capo Sunio edito in *Arch. Ztg.*, 1882, t. V), ma che con le caratteristiche proprie del ciclo di Midia, ove esso è assai noto, riappare nel più tardo ariballo berlinese.

Nella serie suddetta di vasi del IV secolo si hanno invece i migliori raffronti per la donna rapita dal centauro e per l'Eros.[2]

L'Eros volante ci offre uno schema che è ovvio assai nella ceramica attica ed italiota ad indicare il dio giovinetto. Fin da una lekythos a fondo bianco ed a figura nera di Atene (Rayet e Collignon, op. cit., fig. 83) e dal tondo interno di tazza di Cacrilione del Museo di Firenze (*Museo ital.*, v. III, t. 2, in cui tuttavia è un po' mutato in ragione dello spazio perchè le gambe ivi sono rese un po' piegate) si può osservare questo schema, che del resto è frequentissimo, il più frequente ad indicare il dio giovinetto, sia nella stessa direzione come è nell'ariballo berlinese, sia in direzione inversa, nella ceramica del IV secolo attica e nella italiota.

Già sopra ho notato l'analogia vivissima del motivo presso la bianca figura femminile rapita dal centauro con quella pure da un centauro afferrata su tazza dipinta nello stile di Midia e pure ho citato la pelike di Pietroburgo col rapimento di Deianira in cui questa ha la stessa positura delle gambe come nella donna del nostro ariballo. Questo schema è frequente in figure su vasi del IV secolo; potrei citare i seguenti: pelike di Peleo e Tetide da Camiro,[3] idria berlinese (*Elite cér.*, v. IV, t. 5), anfora dell'Eremitaggio con Europa sul toro[4] (*C. R.*, *Atlas*, $1870/_1$, t. V, 1, 2).

[1] Qui veramente è la variante di questo motivo, la quale consiste nel sollevare alla cintura un lembo della veste sì da lasciar apparire parte dello *Spielbein* nuda, variante che si può osservare in altre figure della stessa cerchia artistica, per esempio nella Καλή e nella Ὑγιεία della pisside in *Brit. Mus. Cat.*, v. III, t. 20, E, 775.

[2] Tralascio la figura del Lapita che scaglia il sasso con motivo assai ovvio nelle figure di combattenti in rappresentazioni di età svariatissime. È lo stesso motivo che si ritrova nell'Aristogitone del gruppo di Crizio e Nesiote e che è applicato ad Eracle su monumenti ceramici (tazza di Gerione di Eufronio, Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 22 - anfora di Arezzo ivi, t. 61) dipendente da un modello plastico (ivi, testo S. II, pag. 9). È lo stesso motivo che appare nel Lapita su Kelebe fiorentina già citata e che permane attraverso le scene di battaglia di stile polignoteo e della tazza di Codro e specialmente nelle amazzonomachie (per es. sull'ariballo cumano).

[3] Per tale movimento di vera rotazione del corpo attorno al proprio asse il Riezler, a proposito della Callipigia di Napoli (Brunn-Bruckmann, numero 578, testo), cita la pelike di Camiro ed anche le danzatrici sulla porta dell'heroon di Gioelbaschi Trysa, documenti questi che provano l'uso di tale motivo nel rilievo e nella pittura anteriormente alla scultura a tutto tondo.

[4] Oltre a questi vasi cito anche pel movimento delle gambe una Menade su coperchio di tazza da Jouz-Oba (*C. R., Atlas,* 1861, t. II) un frammento dell'Eremitaggio pertinente ad un cosidetto piatto per pesce (*C. R.*, *Atlas*, 1876, t. V, 4), una Menade seminuda su frammenti italioti pure dell'Eremitaggio (*C. R., Atlas,* 1860, t. III).

E la stessa figura dell'ariballo rammenta, se non nel movimento delle gambe, nel suo aspetto generale, nella positura delle mani, nell'atteggiamento del volto la figura di donna su piccolo ariballo berlinese inseguita da Apollo (n. 2689, *Arch. Ztg.*, 1878, t. 21, 3). Questo ariballo è un pretto *pendant* all'altro già citato pure di Berlino edito nella stessa tavola dipinto nello stesso stile, stile che, usato in una pittura su superficie più ampia, appare nell'ariballo da me edito.

Infine lo stesso motivo della donna rapita appare in un prodotto di un'altra arte, strettamente connessa con l'ellenica, in uno specchio etrusco proveniente dal sepolcreto gallico di Montefortino (Brizio, *Mon. dei Lincei*, v. IX, pag. 703, fig. 26). Ivi la donna è nuda e, come nel nostro ariballo, rivolge il viso verso il suo giovine rapitore.

Con l'ariballo già citato, edito da Winnefeld,[1] col quale a mio parere presenta analogia di esecuzione, può il vasetto da me edito essere posto a confronto coi vasi migliori della serie di cui sopra è cenno. E tra questi vasi giudicherei come di poco anteriori al nostro quelli che ho creduto esempi migliori di tale indirizzo di pittura ceramica, cioè i due coperchi di tazza e due pelikai (disegnate di nuovo dal Reichhold) dalla Crimea e la pelike da Camiro, la quale ultima in special modo ha affinità maggiori col nostro ariballo. Ed all'anteriorità di questi vasi sono indotto dalla considerazione di un incipiente, quasi insensibile intirizzimento in alcune figure (Lapita, donna rapita, Eros) che già più non mostrano quell'arditezza e quella facilità di linee per cui si debbono ammirare i suddetti prodotti ceramici, ultimi capolavori di questo ramo dell'arte attica.

Credo pertanto giustificato porre la esecuzione dell'ariballo presente tra il 370 ed il 360 a. C.

Bologna, giugno del 1906.

PERICLE DUCATI.

[1] Avremmo forse un riscontro simmetrico derivato dal medesimo originale all'ariballo berlinese in un ariballo del Museo Britannico? Questo secondo ariballo inedito (*Brit. Mus. Cat.*, v. III, E, 701) rappresenta Artemide (in bianco) che lotta contro un gigante, mentre a sinistra è un secondo gigante.

LA PRESUNTA BYBLIS DI TOR MARANCIA.[1]

(Tav. II-III).

Fra i monumenti più insigni scoperti in Roma negli scavi di Tor Marancia, cominciati nel 1817 per ordine di Marianna di Savoia duchessa dello Sciablese,[2] sono alcuni dipinti che rappresentano donne delle antiche leggende greche contrassegnate coi nomi e rinomate per infami passioni amorose.

La prima notizia che ne uscì per le stampe fu data dal Guattani (*Mem. encicl.*, VI, pag. 119 e seg.): seguono in ordine cronologico, senza contare le guide minori, i cenni di Giuseppe e Alessandro d'Este nella loro Guida del Museo Vaticano (1821), del Pistolesi nel III volume del *Vaticano Illustrato*, (1829, pag. 98), del Gerhard nella *Beschreibung* del 1834 (II, 2, pag. 10), di Raoul-Rochette nelle *Peintures antiques inédites* (1836, pag. 397 e seg.), del Nibby nella *Roma nell'anno 1838* (II, pag. 244), e ancora del Platner nella *Beschreibung* del 1843 (pag. 204), i quali tutti parlano di cinque figure di donne: Mirra, Pasifae, Scilla, Fedra, Canace; mentre il Biondi nella narrazione e nell'illustrazione degli scavi nei *Monumenti Amaranziani* descrive (pag. 24) e riproduce (tav. VII) una sesta figura di donna, la quale era senza nome, e che egli cerca dimostrare essere una Medea che medita l'uccisione dei figli. Dopo la sua grandiosa pubblicazione, rimase quasi assodato che le eroine di Tor Marancia fossero sei: cinque ben distinte coi loro nomi, e per la sesta anonima, messa da parte l'interpretazione di Medea e quella di Giocasta, riferita dal

[1] Il contenuto di questo articolo fu argomento di una comunicazione fatta nell'adunanza 12 gennaio 1906 dell'Istituto Archeologico Germanico in Roma.

La pittura a cui si riferisce, con tutte le altre dei Musei Vaticani, sarà pubblicata nell'opera in corso di stampa dal titolo: *Le nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture conservate nei Musei Pontificii*, Milano, Hoepli: un volume in-f. di tav. 53, delle quali otto a colori.

[2] Marianna di Savoia, sorella di Carlo Felice, durante il periodo della Rivoluzione francese, si rifugiò col marito Benedetto Maurizio in Roma, e vi rimase fino al 1823. Nel 1817, per consiglio di Luigi Biondi, suo maggiordomo, essa fece intraprendere degli scavi nella tenuta di Tor Marancia, quasi due chilometri fuori porta San Sebastiano, scavi interrottamente continuati fino all'aprile del 1823, e che condussero alla scoperta di marmi, mosaici e pitture, passati in gran parte, per disposizione testamentaria della duchessa, ai Musei Vaticani. Di là provengono quasi tutti i grandi mosaici inseriti nel pavimento del Braccio Nuovo, le statue e i frammenti addossati alle pareti del terzo scompartimento della Galleria dei candelabri, nove pitture incastrate nelle medesime pareti e cinque altre conservate nella sala delle Nozze Aldobrandine della Biblioteca Vaticana. La narrazione degli scavi, la descrizione e la pubblicazione più ampia dei monumenti scoperti sono contenute nei *Monumenti Amaranziani* di L. Biondi, che fanno parte del *Museo Chiaramonti*, vol. III, Roma, 1843, pag. XIV-144, con una topografia del luogo e tavole L.

Pistolesi (loc. cit.) come una comune diceria, il Dilthey, fondandosi su ragioni di analogia con questo e con altri dipinti, propose quella di Byblis (*Ann. Inst.*, 1869, pag. 63 e *Rhein. Mus.*, 1870, pag. 156), la quale, secondo la leggenda, essendosi innamorata del fratello Kaunos, e da lui respinta, aveva finito i suoi giorni con l'appendersi ad un laccio. Anche Helbig si accosta a questa interpretazione e la riporta senza discussione nel suo *Führer in Rom* (II, pag. 169).

Or come avvenne che le cinque figure, vedute e descritte negli anni più vicini alla scoperta dal Guattani al Platner, diventarono *sei* per il Biondi e per tutti quelli che lo seguirono?

Ci troviamo qui dinanzi ad un errore di fatto, uno di quegli errori non unici nè rari nel campo degli studi, che, commesso una volta da un uomo di autorità riconosciuta, viene inavvertitamente raccolto e ammesso come verità da quanti seguono ciecamente le sue orme. Le così dette eroine trovate negli scavi di Tor Marancia sono soltanto cinque: la sesta anonima non ha nulla a che fare con esse nè per il tempo, nè per il luogo della scoperta; perchè essa fu trovata nell'anno 1810, nella tenuta di San Basilio, a quattro miglia circa da Roma, presso la via Nomentana.

La più antica menzione di questa pittura è quella di G. A. Guattani nel 1820,[1] e la prima descrizione è di Giuseppe ed Alessando d'Este nell'*Elenco degli oggetti esistenti nel Museo Vaticano* pubblicato nel 1821. In questa guida od elenco, enumerando i monumenti antichi esposti nella seconda stanza dell'appartamento Borgia, subito dopo l'affresco delle *Nozze Aldobrandine*, i due compilatori al n. 10 (pag. 25), sotto il titolo di « Musa o Ninfa », così scrivono:

« Allo stile ond'è eseguito, ed al colore del panneggio, si ravvisa in questo dipinto un'opera antica che ricorda il più bel tempo delle Arti; desso sembra una Musa o Ninfa, rinvenuta nell'anno 1810 in uno scavamento fatto in vicinanza della via Nomentana circa quattro miglia lontano da Roma nella tenuta di San Basilio. Oltre questa pittura furono trovati altri frammenti di stucchi e pitture, le quali decoravano le pareti di una camera di nobile edificio, la più conservata delle quali è la descritta ». E, subito dopo queste parole, i medesimi autori passano a descrivere ai n. 11-15 le cinque eroine, delle quali notano espressamente che furono trovate a Tor Marancia nello scavo del 1817. Lo stesso fanno Gerhard, Nibby, Platner nelle opere citate, i quali pure descrivono separatamente la figura anonima di San Basilio e poi le eroine di Tor Marancia.

Sarebbe desiderabile offrire a riprova qualche documento originale che si riferisse allo scavo di San Basilio e all'entrata dei frammenti dipinti nei Musei Vaticani;

[1] Nell'opera *I più celebri quadri dell'appartamento Borgia*, tav. II.

ma tra le carte dei fratelli D'Este, poche e disordinate, pervenute alla Biblioteca Vaticana, non mi fu dato rintracciare in proposito alcuna relazione o memoria. Soltanto in una carta del 21 giugno 1811 (cartella n. 23), trovasi menzione di uno scavo aperto il giorno prima nella tenuta di San Basilio, scavo che aveva condotto alla scoperta di una tomba; ma la differenza di un anno fra la data di questo scavo e quello indicato per la pittura, e il non esservi cenno nella carta di alcun dipinto, non permettono di stabilire un qualsiasi rapporto fra lo scavo e la pittura. Ma in appoggio all'argomento principale esposto, altri argomenti secondari scaturiscono dal confronto di questa figura con le eroine.

La pittura di San Basilio (vedi tav. III) rappresenta una giovane donna ritta sul fondo color mattone bigio, che volge leggermente a sinistra, e da questa parte prende luce. Ha carnagione rosea, capelli biondi divisi sulla fronte da una scriminatura, mentre alcune ciocche sono ripiegate e annodate sulla sommità del capo, ed altre ricadono sulle spalle e davanti sugli omeri: veste un doppio chitone di color violetto-chiaro: porta armille omerali ad ambe le braccia, e un braccialetto al polso della mano sinistra. L'omero sinistro aderisce al busto e l'avambraccio è ripiegato attraverso il petto. Il braccio destro, dal gomito in giù, e tutto il goffo rigonfiamento del fianco destro sono opera di qualche inetto restauratore. Manca interamente la parte inferiore della figura sotto il ginocchio. L'atteggiamento composto della persona e l'espressione del viso, eretto e illuminato, sono propri di chi è in atto di tranquilla osservazione, con l'animo sgombro da ogni preoccupazione, e raccolto tutt'al più nella contemplazione di una scena di natura che l'attrae, ma non lo turba.[1]

La cosa è ben diversa nelle altre figure.[2] Vedasi, per esempio, Pasifae (tav. II-B). Col braccio destro appoggiato alla vacca di legno, colla sinistra sul fianco, col capo leggermente inclinato e lo sguardo fisso verso terra, essa mostra in modo palese la veemenza della passione che la soggioga e la vergogna che invano la turba e la combatte. Similmente Scilla (tav. II-C): nella destra distesa lungo il fianco stringe la ciocca che ha tagliato fra i capelli del padre ed è in atto di riposo; ma il volto inclinato e lo sguardo fisso indicano una grave preoccupazione: essa guarda probabilmente dalla finestra il campo di Minos e pensa all'accoglienza che troverà presso di

[1] Questa pittura fu riprodotta tre volte; due volte insieme con le cinque eroine di Tor Marancia; dal GUATTANI, *I più celebri quadri, ecc.*, tav. II; e dal BIONDI, *Monum. Amar.*, tav. VII; ed una volta da sola dal PISTOLESI, *Vaticano Illustrato,* III, tavola XXXVI-*B*. A parte l'espressione del viso, la quale, com'è difetto comune delle riproduzioni per stampe, non è fedelmente interpretata, le tre riproduzioni in generale concordano fra loro. Se ne eccettuano l'acconciatura dei capelli che nella tavola del Biondi non è precisata, e il braccio sinistro che è nudo nel Biondi e nel Guattani, mentre nel Pistolesi mostra una manica che giunge fino al polso della mano.

[2] Le cinque eroine di Tor Marancia, oltrecchè nel Guattani e nel Biondi (loc. cit.), sono riprodotte a colori, ma in modo assai infelice, da Raoul-Rochette nelle *Peintures antiques inédites,* tav. I-V.

lui la sua passione sfrenata e parricida. E più manifestamente ancora Mirra (tav. II-A) col corpo rivolto violentemente a destra, con la faccia e con gli occhi atterriti a sinistra, come fa chi è inseguito e teme di esser raggiunto, rappresenta efficacemente l'orrore del delitto commesso e la precipitazione della fuga.

Così in diverso modo le altre eroine Fedra e Canace: in tutte trasparisce alcunchè di tetro e di violento, come la passione che le soggioga e le trascina, e che le tiene ben lontane dalla figura di San Basilio.

Altre discrepanze ancor più evidenti risultano dal confronto delle figure nelle loro dimensioni, negli abiti e nell'esecuzione. La figura di San Basilio è considerevolmente più piccola delle altre. Basta confrontare negli originali l'altezza delle facce tra loro. Mentre le eroine misurano dalla punta del mento alla sommità della fronte da 7 ad 8 centimetri, la figura di San Basilio non raggiunge i 6 centimetri. Circa l'abito, quattro eroine vestono chitone e mantello, e Pasifae porta soltanto un chitone. Anche la figura di San Basilio non ha mantello; ma il suo chitone è diverso da quello di Pasifae: questo è un chitone semplice, quello è un chitone doppio con ampia rimboccatura succinta. Circa l'esecuzione, nelle eroine essa appare alquanto più trascurata, tanto nel colorito che predilige i contrasti tra il giallo, il rosso e il violaceo, quanto nel disegno: si confrontino, per esempio, le braccia e le mani come si vedono in Mirra e in Fedra e il braccio sinistro della nostra figura.

Queste differenze, prese ad una ad una, possono parere di scarsa importanza; ma, considerate insieme in rapporto alla questione, acquistano il valore di un vero argomento; per cui, supposto pure che s'ignorasse la diversa provenienza delle pitture, e che quella di San Basilio fosse mostrata con le cinque di Tor Marancia, un osservatore esperto e diligente noterebbe le incoerenze e dovrebbe proporsi il quesito, come mai una figura tanto diversa di espressione, dimensioni, disegno e colorito, potesse trovarsi dipinta con le altre sulle pareti della stessa stanza. Non ostante, ciò che non parrebbe possibile è realmente avvenuto, e per mezzo secolo si è creduto e asserito che le sei figure formassero un unico ciclo. Come e perchè questo errore?

Il Pistolesi stesso (loc. cit., pag. 98) ne dà la spiegazione, quando a proposito della figura di San Basilio ricorda che « taluni la supponevano Giocasta per vederla unita alle incestuose ». Questa figura infatti fu sempre esposta con le cinque eroine di Tor Marancia, sia nell'appartamento Borgia, sia nella Biblioteca Vaticana, e per di più in un riquadro della medesima altezza, chiusa nell'identica cornice, e sostenuta, forse fin dal principio, dal medesimo sostegno formato da un paio di grifi. Nessuna meraviglia perciò che qualche *cicerone* vivo e parlante la confondesse con le eroine, e che, nell'assenza di ogni indicazione scritta, l'errore fosse raccolto e divulgato nei *ciceroni* stampati. Solo può sembrar strano che il Biondi sia caduto in errore così

grave, egli che, per aver promosso e vigilato lo scavo di Tor Marancia e per aver assunto l'incarico di tesserne la narrazione, era più d'ogni altro in grado di riferirne con copia ed esattezza di particolari. Ma un tale errore non è difficile a spiegarsi quando si pensi che lo scavo di Tor Marancia, che diede luogo alla scoperta, è del 1817; che il Biondi, com'egli stesso narra, fu in quell'anno per qualche tempo assente da Roma e che l'ordine da lui dato di rilevare la pianta dell'edificio prima di chiudere lo scavo non venne eseguito, che egli dettò la sua narrazione — sono sue parole — *così come potè il meglio,* e che l'opera fu pubblicata soltanto nel 1843, quando egli era già morto. Anche il testo, rimasto incompleto, e composto negli ultimi anni della sua vita, avrà risentito materialmente degli effetti della stanchezza e della vecchiaia: di qui la dimenticanza prima e la confusione poi.

Dopo di lui da nessuno fu avvertito l'errore. Solo il Dilthey parve sul punto di accorgersi. Confrontando egli (*Ann. Inst.*, 1869, pag. 62, nota 2) la pubblicazione delle pitture di Tor Marancia di Raoul-Rochette con quella del Biondi, dovette avvertire che il primo discorreva di cinque figure, mentre il secondo ne descriveva sei, e perciò seguendo una sua congettura, o fidandosi dell'asserzione di qualche *cicerone* poco scrupoloso, spiegò la discordanza dei due testi con l'ipotesi che la sesta figura anonima « di lavoro meno franco e più sottigliato » fosse stata trovata dopo le altre cinque e aggiunta più tardi alla serie. Di questa spiegazione s'accontentò il Dilthey e l'errore del Biondi rimase confermato e direi quasi consacrato dalla tradizione.

Così avvenne che una fanciulla o una giovane dama romana, forse la più intemerata e la più virtuosa, pel solo fatto di essere stata esposta in compagnia di cinque femmine scellerate, andò travolta nella stessa corrente d'infamia e fu ritenuta una disonesta suicida. Non sarebbe il caso di ripetere anche qui il proverbio: dimmi con chi pratichi e ti dirò chi sei?

Rimane perciò dimostrato per sempre che le eroine di Tor Marancia sono cinque e soltanto quelle conosciute coi loro nomi scritti sugli affreschi stessi: la sesta figura, collocata con esse in un quadro simile, non è e non può essere Medea, nè Byblis; ma si potrà chiamare ritratto di giovane donna trovato a San Basilio. Ed un ritratto può ritenersi, perchè le linee del viso e l'acconciatura non sembrano quelle convenzionali di un tipo ideale, e fanno pensare piuttosto ad una figura reale riprodotta dal vero.

Roma, 12 gennaio 1906.

B. Nogara.

SEPOLCRO E VILLA DEI FURII NEL TUSCULANO.

Nel 1667, o 1665, come vuole il Kircher,[1] avvenne un'insigne scoperta. *In sylva,* dice il Falconieri,[2] testimone contemporaneo del fatto, *quae ad eremum monachorum Camaldulensium pertinet, secus publicam olim viam, cuius vestigia adhuc supersunt, solo, imbrium copia, desidente, prodiderunt sese reliquiae veterum murorum e lapidibus quadratis, quos muros vestibuli olim fuisse dignoscitur, per quod ad monumentum ipsum patebat aditus... Conditorium in ipso topho excisum, in cuius medio sarcophagus erat quinque circiter pedum, lapide fastigiato opertus, cuiusmodi et aliae, ad duodecim, longe minores urnae in loculamentis ad utrumque conditorii latus positae.* Le iscrizioni, che si leggevano sulle urne e sopra i coperchi,[3] attestano che quello era il sepolcro dell'antichissima gente Furia.[4] Di esse, quelle scritte solamente col colore rosso andarono subito perdute e il Falconieri, sebbene si recasse pochissimo tempo dopo sul luogo della scoperta, non potè averne che una copia da un monaco dell'eremo, le altre incise furono da più archeologi copiate e prese a tema di erudite disquisizioni.[5] Ma, come era costume di quei tempi, niuno si curò di lasciarci precise indicazioni intorno al luogo del rinvenimento, e se ne perdette talmente la memoria che un secolo dopo l'abate Capmartin de Chaupy non potè in nessun modo rintracciare il sepolcro, sebbene si fermasse a tale scopo parecchi giorni a Camaldoli.[6]

Niun altro, che io sappia, si occupò in seguito di tale ricerca fino al Canina, il quale, fatti alcuni scavi per ordine del principe Borghese fra gli anni 1834-1840 ne pubblicò i risultati nella sua opera sull'antico Tuscolo nell'anno 1841. In questo lavoro l'instancabile ricercatore di antichità classiche si occupò anche del sepolcro dei Furii, ma non avendo fatto nessuna ricerca in proposito, dovette contentarsi di ripetere le notizie che intorno al medesimo aveano date il Falconieri, il Kircher, il Mattei, il Volpi. E fondandosi specialmente sulle notizie del Falconieri, nella carta

[1] *Vetus et novum Latium,* 2, 3.

[2] *Inscriptiones athleticae nuper repertae Roma 1668.* In *Thes. Antiq. Graec.* del GRONOVIO, VIII, col. 2348.

[3] C. XIV, 2700-2707. Della pianta del sepolcro fatta dal Kircher, ricopiata dal Volpi e dal Canina, è poco da fidarsi.

[4] Una di esse però riguardava un *Q.? Turpleius.* se è vero che fu quivi rinvenuta, come attestano il Falconieri, il Kircher ed altri, contro Pietro Pollidori, che la dice ritrovata in altra villa dello stesso territorio di Frascati. V. C. XIV, 2750.

[5] V. RITSCHL, *De sepulcro Furiorum tusculano Disputatio grammatica,* Berlino, 1853.

[6] *Découverte de la maison de campagne d'Horace,* 2, 231.

topografica (tavola VII) che delineò del Tuscolo, di Frascati e delle ville adiacenti, segnò per mera congettura il sepolcro dei Furii all'estremo angolo sud-est dentro e vicino al muro di cinta che chiudeva il bosco dei PP. camaldolesi.

Ma l'anno appresso a tale pubblicazione il Canina stesso per incarico avuto, pare, dal cav. Campana,[1] eseguendo uno scavo fuori del recinto del bosco dei Padri camaldolesi, ma molto vicino ad esso, oltre parecchi oggetti d'arte, trovò due colonnette, con le seguenti iscrizioni:[2]

1ª M · FOURIO C · F · TRIBUNOS
[MILITA]RE · DE · PRAIDAD · FORTUNE · DEDET

2ª M · FOURIO · C · F · TRIBUNOS
MILITARE · DE · PRAIDAD · MAURTE · DEDET

Tale scoperta parve mostrare al Canina avere egli errato nel collocare il sepolcro dei Furii dentro il recinto predetto. Come spiegare però che il Falconieri, testimonio oculare, avesse scritto: *In sylva, quae ad eremum monachorum camaldulensium pertinet,* mentre le due colonnette iscritte erano state trovate fuori del recinto e in un'altra proprietà? Si fecero allora delle ricerche e si trovò che quel tratto di terreno, dove era avvenuta la scoperta, sebbene fuori del recinto di Camaldoli, pure era proprietà dell'eremo ed era stato per errore compreso in altre pertinenze, e come attesta il medesimo Canina, venne in tale occasione restituito ai PP. camaldolesi.[3]

Il Canina diede colpa del suo errore al Kircher, al Volpi ed al Mattei, i quali avevano indicato il sepolcro «come esistente entro il sacro recinto dell'eremo».[4] E nella grande opera da lui pubblicata nel 1856 sugli *Edifizi antichi dei contorni di Roma cogniti per alcune reliquie,* nel vol. VI, tav. LXXX, riporta la medesima carta topografica del Tuscolo inserita nell'opera precedente, ma corretta rispetto alla ubicazione del sepolcro dei Furii, che colloca al di fuori del recinto dei PP. camaldolesi, in quel terreno medesimo dove furono trovate le due colonnette, aggiungendovi l'indicazione di *Villa dei Furii.*

[1] Il Canina non dice per incarico di chi facesse tali scavi. Ma il Braun, che fu il primo a dare notizia della scoperta (*Bullettino dell'Istituto,* anno 1842, pag. 171) nota che l'iscrizione fu trovata «negli scavi testè adoperati (*sic*) dal sig. cav. Campana. E fu il Campana, come dice nel testo, che ne diede notizia al Borghesi, il quale si congratulò poi con lui «della bella scoperta che ha fatta ne' suoi scavi del Tuscolo».

[2] C. XIV, 2577, 2578.

[3] Di questa restituzione ho una recente testimonianza del R. P. Albertino Sili, procuratore generale degli eremiti camaldolesi, che da me interrogatone in proposito me ne assicurò in un cortese biglietto inviatomi il 1° ottobre del 1904.

[4] Per quello che riguarda il Kircher, il Canina ha veramente torto. Le due indicazioni topografiche date dal Kircher, l'uno che indica come luogo di rinvenimento *In tusculanis Camaldulorum tesquis*, l'altra in cui dice che *quorum* (intendi *Camaldulensium*) *territorio locus subiacebat*, non danno diritto a tale interpretazione, anzi la seconda insinua abbastanza chiaramente che non si trattava del recinto.

A supporre in quest'ultimo luogo la presenza non solo del sepolcro dei Furii, ma di una loro proprietà, il Canina fu mosso dal ritrovamento delle predette iscrizioni votive; e aggiunge che nel medesimo sito si trovò una bella statua di Giove in piedi, mandata al castello di Agliè in Piemonte, e un frammento di una statua antica di buonissima scultura col nome dello scultore Sesocle.[1]

Il Canina però non accenna a nessuna reliquia di edifici, che fossero scoperti in quella circostanza.

Che la presenza di quelle iscrizioni votive potessero attestare in quel luogo una proprietà dei Furii, l'avea, molto prima del Canina, avvertito il sommo Borghesi. Il quale, in una lettera diretta al cav. Campana, che gli avea comunicate le predette iscrizioni e chiesto se in forza di esse si potesse pensare ad una proprietà dei Furii, gli rispose con le seguenti parole: « Se il nostro Furio innalza la sua base non a Roma, ma al Tuscolo ed anzi in tanta vicinanza al sepolcro dei Furii, ben volentieri entrerò nella di lei congettura che ei lo collocasse in un suburbano della sua famiglia, ove riposavano le ossa dei suoi maggiori e che per conseguenza appartenesse egli pure alla medesima famiglia. Ed anzi può andarsi più oltre dicendo che nello stesso sepolcro ci ha forse memoria di lui ».[2]

Le ragioni del Borghesi sono di tal peso che non mi pare si possa ragionevolmente dubitare della presenza nel luogo predetto di un suburbano dei Furii. Ma dove sarà stata l'abitazione, la villa cioè nel senso stretto della parola? Come ho già avvertito, il Canina, parlando della scoperta delle iscrizioni dedicatorie, non accenna a ritrovamento di edifici. Ma in quelle vicinanze, dopo la pubblicazione della seconda opera di lui, si scoprirono vestigia di nobili edifici, che possono disputarsi l'onore di essere stati abitazione dell'illustre gente dei Furii o dei loro successori in quel possesso. Certo le iscrizioni e del sepolcro scoperto nel secolo XVII e delle colonnette ritrovate nel 1841, sono di tale alta antichità che può dirsi presso che impossibile di ritrovare un edificio corrispondente per il genere di costruzione a quell'epoca. E veramente le ruine di abitazioni trovate in quelle vicinanze, dopo il 1856, per la qualità della costruzione non possono risalire oltre i primi secoli dell'impero. Tuttavia ci è lecito supporre che esse sorgessero sopra edifici più antichi, anzi di uno di essi, di cui ora dirò, potei costatare coi miei occhi, che poggiava sopra costruzioni più antiche.

Il luogo in cui furono ritrovate dal Canina le iscrizioni votive del tribuno M. Furio è, come si è detto, fuori del recinto dell'eremo di Camaldoli. Ma esso gli è tanto vicino che anche un fondo di discretissime proporzioni poteva abbracciare una parte almeno del terreno chiuso dalle mura del presente eremo.

[1] V. della predetta opera citata nel testo il vol. V, pag. 71, nota 13, donde ho attinto queste ultime notizie.

[2] V. *Il Saggiatore*, vol. I, anno 1844, pag. 35, riportato in *Oeuvres* del BORGHESI, IV, pag. 425.

Dentro questo recinto appunto, all'estremità sud-ovest, verso la così detta *acqua del cardinale*, fu trovata nel 1862 una camera di 12 passi di lunghezza e larga di passi 6, che si addossava al monte di Tuscolo.[1] Delle 4 pareti quella che si appoggiava al suddetto colle ancora interamente conservata, mostrava la costruzione di *opus reticulatum*.[2] Il pavimento di questa stanza era in musaico bianco e nero, rappresentante delle scene agonistiche, di cui si occuparono con grande interesse alcuni archeologi. Questa stanza doveva evidentemente far parte di un qualche nobile edificio. Era forse quello della villa dei Furii o almeno di quello stesso fondo già dei Furii? La non grande distanza di questo edificio dal luogo del ritrovamento delle iscrizioni del tribuno M. Furio rendea molto probabile la risposta affermativa.

Ma nel 1901 ecco scoprirsi un altro edificio molto più vicino al luogo delle predette iscrizioni. Di esso diedi notizia nel Bollettino della Commissione archeologica municipale di Roma nell'anno 1902. La qualità della costruzione e i bolli laterizi in essa trovati non ci permettono certo di farlo risalire a quell'alta antichità che le iscrizioni dei Furii richieggono. Tuttavia la maggiore vicinanza col luogo dove queste furono ritrovate e soprattutto la circostanza che feci allora notare, del rinvenimento di parecchi grossi parallelepipedi di sperone accatastati presso i muri esterni di quella *domus*, che paiono ricordare quei *veteres muri e lapidibus quadratis*, che, secondo la descrizione del Falconieri, doveano formare il vestibolo *per quod ad monumentum ipsum patebat aditus*, pare rendano più probabile l'ipotesi che questo edificio abbia preso il posto di quello che doveva formare l'antica villa dei Furii.

Ad ogni modo mi pare che possa stabilirsi con certezza che una parte almeno del terreno chiuso nel recinto dell'eremo di Camaldoli e quel tratto che gli è contiguo dalla parte di ponente fu un giorno possesso dei Furii e luogo della loro sepoltura gentilizia.

FELICE GROSSI-GONDI.

[1] Anche di questa precisa ubicazione debbo la notizia al predetto R. P. Albertino Sili.

[2] V. la relazione di E. PINDER in *Bullettino dell'Istituto*, 1862, pag. 179, e la notizia che ne diede H. HIRZEL in *Annali dell'Istituto*, 1863, p. 397, e la relativa illustrazione in *Monumenti dell'Ist. di corr. arch.*, vol. VI-VII, tav. LXXXII. V. GARRUCCI, *Civiltà cattolica*, serie V, 5, 354 e HANS LUCAS in *Iahrbuch des kaiser. Insiitut*, 1904, pag. 127.

SUPPELLETTILE BARBARICA

NEL MUSEO DI LUCCA.

Preconcetti ed indifferenza coprono ancora nei nostri studi i secoli della « decadenza » e quelli del primo medioevo; eppure in quell'epoca nacquero le forme dell'arte cristiana, vitali attraverso le età, e dalle più lontane origini si diffusero, come in organismo vivente, nel vecchio mondo civile correnti ed influenze di arte.[1] E chi nei monumenti ricerca il segno dei passati stati dello spirito umano, ritrova in allora una delle più rare, delle più profonde trasformazioni della facoltà di sentire e di rappresentare, dell'estetica.

Visione invero singolare lo scemare continuo del senso naturalistico proprio dell'arte ellenistico-romana dinnanzi a concezioni sempre più astratte, a forme ognora più lontane da quanto è umano e sensibile. Vedere dissolversi a poco a poco l'aura di individualità che dà anima ai busti marmorei dei primi secoli dell'Impero; negli avori, nelle monete la figura umana ritrarsi quasi dietro veli sempre più densi sin che il suo aspetto non si decompone del tutto; lo spazio, che nel paesaggio ellenistico sconfinava nell'infinito della prospettiva aerea, restringersi intorno alle immagini, racchiuse infine nell'angustia, senza atmosfera, senza più luce che dia ombre; l'ornamentazione vegetale inaridire, diventare ispida, perdere ogni forma di cosa viva mentre, in Oriente, artefici di genio trasformano l'acanto intorno ai capitelli in una quasi immateriale trina di ornati. A poco a poco ogni cosa diventa sempre più incerta nella sua rappresentazione, quasi fosse intravveduta entro un crescente torpore: nei marmi cividalesi, nel paliotto di San Pietro a Ferentillo le figure non hanno più aspetto umano, sono informi embrioni.

E passano indi ancora dei secoli prima che una visione delle cose più chiara e naturalistica rianimi le coscienze e l'arte.

Non da un decadimento materiale di perizia tecnica, ma — pel vincolo che nella creazione artistica unisce forma e materia — da un intimo modificarsi del concepire e del sentire furono prodotte tali vicende. Se ne potrebbero trovare ragioni nella sovvertitrice Idea cristiana, che tendeva a simboli ed a figurazioni trascendenti,

[1] Cfr. J. Strzygowski, *Seidenstoffen aus Aegypten im Kaiser Friedrich-Museum. Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit* (*Jahrbuch d. königl. preussl. Kunstsamml.*, 1903, XXIV, 147 e segg.).

nell'influenza prevalente dell'arte orientale, ricercatrice di forme schematiche ed astratte; ma una causa vi fu anche più immediata: l'immissione di nuove stirpi nel terreno della cultura antica.[1]

Negli avanzi rimastici dell'industria primitiva di quelle stirpi — fibule decorate di strane figure di animali o coperte di intrecciamenti vermiformi — è l'impronta di uno spirito confuso, ancora chiuso alla visione oggettiva delle cose: di fronte all'arte classica, che attraverso secoli di umanesimo aveva elaborata l'interpretazione delle forme, è l'apparire di espressioni brute, amorfe.

Forse alla periferia dell'Impero già l'arte romana risentiva dell'alito barbarico, tanto appare alieno dalla ornamentazione classica ciò che parte dell'industria dell'età imperiale andò foggiando col traforare in forme geometriche le lamine di metallo, col sostituire combinazioni di curve e smalti policromi agli ornati naturalistici.[2] Quando poi le orde dilagarono sull'Impero, come misurare sino a qual segno esse abbiano ridestate nelle provincie le tendenze etniche che l'importazione dell'arte classica aveva forse a pena sopite; come valutare in qual modo esse abbiano precipitato il trasformarsi dell'arte?

Per ora le origini dell'arte barbarica, le sue primitive varietà — se ve ne furono —, il suo vario modificarsi nelle diverse regioni sono ancora avvolti nell'oscurità: quando più numerosi elementi di studio saranno stati raccolti ed analizzati forse ci appariranno varie e mutevoli le vicende di un periodo il cui aspetto è sinora tutto uniforme e desolato.

Fra noi, la scultura del periodo longobardico è così piena di elementi barbarici,[3] che piuttosto quale un ultimo miserevole avanzo della tradizione antica potrebbe essere considerata come una lenta ascensione degli artefici barbari quando si ritrovarono in un ambiente ove giungevano i raggi dell'arte orientale e persistevano tracce della cultura classica.

* * *

Nella civica pinacoteca di Lucca si conservano, sotto le più erronee indicazioni di data, alcuni oggetti restituiti dal suolo della città, suppellettile di tombe, che mi sembrano appartenere con ogni certezza al periodo barbarico.[4]

[1] Cfr. J. von Schlosser, *Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung* (*Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung*, Erganzungsband, VI).

[2] Cfr. A. Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie*, Vienna 1901. Conviene ricordare che non mancano argomenti per credere di origine orientale, e non barbarica, l'industria delle lamelle di granato, o di vetro rosso, incassate entro alveoli: cfr. O. M. Dalton, *On some points in the history of inlaid Jewellery* (*Archaelogia*, VIII, 237-274); L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age* (*Byz. Zeitschr.*, 1903).

[3] E. A. Stückelberg, *Langobardische Plastik*, Zurigo, 1896.

[4] Essi sono collocati sotto vetro entro diverse scatole di cartone con l'indicazione: « antichi oggetti tro-

Particolare importanza hanno quelli designati come ornamenti del XII secolo trovati in una tomba presso la chiesa di San Romano (fig. 1). Che essi non siano del secolo XII, ma di età assai più remota, è dimostrato, oltre che dalle particolarità che andrò enumerando, anche dal trovarsi fra essi quattro borchie gemelle di bronzo dorato simili in tutto, per forma e per disegno, a quelle rinvenute in numerosissime necropoli barbariche d'Italia e d'Oltralpe, destinate a fissare gli umboni agli scudi.[1] Anzi, sotto il titolo di avanzi d'armatura romana trovati presso la chiesa di San Romano, evvi nelle vetrine del Museo di Lucca l'intiera parte centrale di uno scudo barbarico guernita ancora con identiche borchie.

Fra i suddetti oggetti è singolare una lamella di metallo dorato[2] raffigurante un uomo vestito di lunga tunica: i piedi e le tibie sembrano esserne coperti di calzari muniti di alte uose; alla cintura, indicata sulla tunica, appare appesa, trasversalmente dinnanzi all'addome, un'arma con larga e corta lama e, per quanto si scorge dalla forma della punta, a un solo fendente. L'omero sinistro della figura, ora acefala, è nascosto da un piccolo scudo che reca segnate all'intorno le borchie; la destra mano tiene un'asta sormontata da una croce sulla quale è posato un uccello, probabilmente una colomba.

A quale evo, a quale razza appartiene la strana figura, rivestita di un costume quale altre immagini non ci hanno tramandato sinora? Che significa la croce ch'essa aderge?

La tunica[3] è orlata di ornati stampati nel metallo per mezzo di punzoni la cui impressione consta di un triangolo racchiudente tre cerchiolini: punzoni identici e, nell'assieme dell'ornato, la medesima disposizione denticolata, trovansi molte volte ado-

vati negli scavi in Lucca ». Per quanto io ne abbia domandate, non ho potuto avere notizie sull'epoca nè sulle vicende dei diversi scavi. — Soggiungo una breve indicazione dei diversi oggetti. N. 16: « avanzi d'armatura romana trovati in una tomba presso la chiesa di San Romano »; sono molti frammenti di metallo ossidato fra i quali il principale è il cerchio centrale di uno scudo guernito di borchie e l'ornato, di puro tipo barbarico (cfr. P. RIZZINI, *Oggetti barbarici dei Musei di Brescia* in *Commentari Ateneo Bresciano*, 1894; tav. III), della sommità di un umbone. N. 17: « ornamenti del sec. XI appartenenti ai cavalieri dell'Altopascio, trovati presso la chiesa di Santa Giulia »; sono cinque grandi croci bratteate, d'oro, del comune tipo barbarico, alcuni puntali di fimbrie lavorati ad incavo, una fibula con ardiglione, una crocetta d'oro a braccia cilindriche (cfr. R. MENGARELLI, *La necropoli barbarica di Castel Trosino* in *Monumenti Antichi pubblic. dall'Acc. dei Lincei*, 1902, XII, tav. X, 3), ornata di perle alle estremità. N. 18: « ornamenti del XII secolo trovati in una tomba presso la chiesa di San Romano ». Formano particolare oggetto del presente studio. — È notevole il ritrovamento di due tombe presso San Romano: esso dovrebbe incitare a nuovi scavi.

[1] Cfr. L. LINDENSCHMIDT, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, Mainz, 1864 e segg.; I, V, tav. 6.

[2] La lamella, forse di bronzo, con tracce di doratura, è alta circa 0.10.

[3] Questa lunga tunica, che ci ricorda la descrizione di Paolo Diacono del primitivo vestire dei Longobardi (« vestimenta vero eis erant laxa et maxima linea ». *Hist. Lang.* III-22), ha riscontro con quella di cui è vestito il guerriero, armato di scudo circolare e di lancia, effigiato rozzamente in un puntale barbarico rinvenuto a Castel Trosino: cfr. R. MENGARELLI, op, cit., fig. 71. Per una più esatta datazione di parte della suppellettile di Castel Trosino, cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, III, 30 e segg., Milano, 1903.

perati in altri bronzi barbarici.[1] Lo scudo circolare corrisponde a quelli, forse formati di legno rivestito di cuoio e muniti di armatura e di altre parti metalliche, che si

Fig. 1. Lucca, Pinacoteca: Civica Suppellettile barbarica.

possono ricostruire coi frammenti metallici ritrovati nelle tombe dei guerrieri barbari,[2] a quello di cui è fornito il cavaliere effigiato nel medaglione detto di Gisulfo, rinvenuto a Cividale.[3] La corta spada è lo « scramasax »[4] quale si ritrova in nume-

[1] Vedi LINDENSCHMIDT, op. cit. IV, tav. 17; R. MENGARELLI, op. cit., fig. 57, 58, 69; F. WIESER, *Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano*, Innsbruch, 1880; tav, II, fig. I-c.

[2] R. MENGARELLI, op. cit., pag. 177.

[3] G. FOGOLARI, *Cividale del Friuli* (*Italia Artistica*, XXIII); Bergamo, 1906, pag. 39.

[4] Cfr. DUCANGE, *Glossarium*, ad verbum. J. DE BAYE, *Industrie longobarde*. Paris, 1888, pag. 13.

rosissimi esemplari, ad essa identici per forma e per dimensione, nelle tombe barbariche;[1] ivi essa è collocata molte volte transversalmente — come vedesi qui figurata — sul bacino degli scheletri dei guerrieri;[2] così gli avanzi degli scudi ritrovansi sull'omero sinistro dei sepolti.[3]

Nelle tombe, il guerriero ha presso di sè, lungo il destro fianco, la lancia; qui egli tiene alta una croce; una croce astile, di forma singolare, della quale ho trovato un unico, ma esatto riscontro, in una scultura della basilica ambrosiana di Milano, in una lastra, per così dire, erratica — frammento di più antiche decorazioni —, messa in opera in un pilastro del loggiato sul nartece (fig. 2), nella quale è scolpita sopra una lunga asta una croce (altre simili croci ma di epoca, credo, più recente, si vedono scolpite in molte parti del Sant'Ambrogio) sormontata da una colomba, come nella lamella di Lucca.

Fig. 2.
Milano, S. Ambrogio: Scultura barbarica.

Tale somiglianza mi induce a fissare nell'evo barbarico la data della lastra ambrosiana in cui non sarebbe forse troppo audace il voler trovare qualche influenza di una poetica usanza dei Longobardi. Narra Paolo Diacono[4] che i consanguinei di chi in guerra, o altrimenti, fosse venuto a morte in lontane parti solevano collocare fra le tombe dei loro una pertica sormontata da una colomba di legno rivolta verso la regione ove giaceva il defunto lontano. L'uso di collocare rappresentazioni di significato funerario sulle facciate delle chiese[5] rende non inverosimile l'ipotesi che la scultura ambrosiana, forse destinata già in origine alla facciata del Sant'Ambrogio, abbia qualche rapporto col pio costume longobardico.

Ma tale di certo non è il significato della croce con la colomba nella lamina che esaminiamo.

Acefala è la figura del guerriero; nè havvi argomento per congetturare se essa avesse il capo scoperto oppure protetto da elmo. Elmi — se non originariamente, almeno per posteriori influenze esterne — furono in uso presso i popoli barbarici, probabilmente fra i Longobardi; ed appunto un elmo, di forma conica ed a sei spicchi, ritrovato a Giulianova,[6] ci può esplicare il significato della

[1] L. Lindenschmidt, op. cit., I, vii, tav. 6.

[2] C. ed E. Calandra, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona* (*Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, 1883, IV, pag. 23). E. Ferrero, *Croce d'oro barbarica scoperta ad Alice Castello* (*Atti* cit., 1904, vii).

[3] Calandra, op. cit.; Ferrero, op. cit.

[4] *Hist. Lang.*, ed. Waitz, pag. 155-156.

[5] A. Venturi, op. cit., III, 164.

[6] E. von Ubisch - O. Wulff, *Ein langobardischer Helm im königl. Zeughause zu Berlin* (*Jahrbuch d. königl. preussl. Kunstsamml*, 1903, XXIV, pag. 208 e segg.)

figurina del Museo di Lucca. Vedesi in esso incisa una figura maschile — col capo forse coperto di un elmo conico — recante una grande croce; e ripensando alle credenze che spingevano a ricoprire di croci bratteate le vesti, sembra del tutto verosimile che il guerriero stesso al quale l'elmo era destinato vi sia stato così rappresentato in atto di ergere la croce per atterrire ed esorcizzare gli spiriti mali.[1] Uguale significato deve avere la lamina lucchese: anch'essa, come dimostrano i forellini ed i piccoli chiodi che ancora conserva (al paro di altri oggetti dello stesso ritrovamento), doveva appunto essere fissata sul cuoio del cinturone o su qualche altra parte dell'armatura del guerriero ch'essa rappresentava munito delle proprie armi e della croce.

La colomba sovrastante la croce poterono i barbari ricavarla dalla primitiva arte cristiana,[2] forse anche indotti a ciò dall'uso delle pertiche funebri: tale azione della antica iconografia appare infatti anche nelle lamine, provenienti dallo stesso ritrovamento, figuranti due pavoni, le quali parmi debbansi collocare simmetricamente ai due lati del grande cantaro, come ho fatto nella riproduzione: il simbolo già caro alla primitiva arte cristiana vi è ancor più accentuato dalla croce delineata sul cantaro. Le lamine rappresentanti due leoni ci richiamano invece all'uso nell'arte orientale, o da essa derivato, di figure di animali affrontantisi.

I pavoni, pel rude graffito delle penne, i leoni, pei cerchiolini impressi a punzone, si manifestano lavoro della medesima officina barbarica in cui venne foggiata la figura del guerriero, ma v'è una grande purezza di contorni, vi è vigore di espressione nel profilo dei due uccelli che con il collo turgido si accostano al calice, nella rapida movenza dei leoni, ricavata forse dal modello di qualche stoffa orientale. Sono invece di una fattura più rude cinque lamine ritagliate a forma di testa di cavallo, parte della suppellettile della medesima tomba; esse ci rammentano un motivo prediletto agli artefici barbarici prima che venissero in contatto di un'arte più elevata: le teste belluine, e forse di cavallo, che ornano moltissime fibule.

Infine, avrebbe grandissima importanza un medaglione, munito di anello, che trovasi collocato fra gli oggetti descritti, se la provenienza ne fosse bene sicura.[3] È di bronzo, con tracce di doratura: nel centro reca inciso un grifo (e lo spazio vuoto è riempito di rosette); all'intorno è un ornato, composto di un racemo a cornucopie,

[1] Ubisch-Wulff, op. cit., pag. 217. Nel citato puntale di fimbria rinvenuto a Castel Trosino (R. Mengarelli, op. cit., fig. 71) trovasi inciso un monogramma che di certo mirava ad individualizzare l'immagine del guerriero rappresentato.

[2] Cfr. Lindenschmidt, op. cit, II, x, tav. 6, n. 5; e per altre rappresentazioni derivate all'arte barbarica dall'antica iconografia cristiana: A. de Molin, *Étude sur les agrafes de ceinturon burgondes à inscriptions* (*Revue Archéol.*, XL, 1902, 350 e segg.).

[3] Il vecchio Direttore della pinacoteca mi assicurò di ricordarsi che il medaglione non appartiene al ritrovamento stesso donde provengono gli altri oggetti.

con doppie palmette, che veramente ci sembra indichi uno sviluppo della ornamentazione più tardo di quello rivelato dagli altri oggetti.

* * *

Se la suppellettile descritta si può attribuire con certezza al periodo barbarico, è invece difficile determinarne l'epoca con maggior precisione: ciò accade anche per la massima parte delle altre antichità barbariche non essendosi tenuto conto molte volte di tutti gli elementi di datazione che potevano essere offerti da un diligente esame delle condizioni dei ritrovamenti.[1]

Il costume della figurina del guerriero non porge al nostro scopo dati sufficienti perchè mancano altri documenti di egual genere, e di epoca certa, ai quali raffrontarlo. L'uso dello scudo circolare e degli « scramasaxi » sembra sia perdurato per tutto l'evo barbarico; e soltanto se la presente suppellettile appartiene ad una tomba longobardica ci potremo riferire alla nota descrizione di Paolo Diacono[2] per osservare che il guerriero ha le tibie coperte non da striscie di cuoio allacciate, come dapprima usarono i Longobardi, ma (a quanto pare) da uose, quali vennero in uso più tardi.

Maggior luce speriamo derivi dall'esame dei caratteri artistici.

Gli artefici che lavorarono gli oggetti descritti furono certamente di stirpe barbarica: lo dimostra, come osservammo, insieme con l'esecuzione, anche l'uso di speciali punzoni. Nell'opera loro rimangono elementi iconografici barbarici soprattutto nella serie delle teste equine usate ad ornamento; ma accanto a questi compaiono nuovi caratteri: l'influenza della primitiva arte cristiana, dell'arte orientale e, nella figura del guerriero, la tendenza nuova alla riproduzione realistica di un determinato tipo di costume.

Orbene troviamo in Italia avanzi di arte barbarica che dimostrano uguali elementi nel periodo longobardico: le sculture marmoree del Battisterio di Callisto e dell'altare di Pemmone a Cividale, quelle, più raffinate, della tomba di Teodota a Pavia indicano le stesse influenze dell'iconografia cristiana e dell'arte orientale, mostrano lo sforzo di riprodurre la figura umana. Nel paliotto della badia di San Pietro di Ferentillo, « Vrsus magester », cedendo a un primitivo impulso di naturalismo, ha raffigurato (ben più rozzamente dell'artefice che delineò la figurina del guerriero) sè stesso con i propri arnesi di lavoro; e un senso anche più vivo,

[1] Il Calandra (op. cit.) riunì molti elementi per attribuire ai Longobardi la necropoli di Testona; cfr. anche J. DE BAYE, op. cit., pag. 105; C. CIPOLLA, *Necropoli di Cellore d'Illasi* (*Notizie degli scavi,* 1881, pag. 163).

[2] *Hist. Langob.*, ed Waitz, pag. 124.

ma incomposto, di realismo spira nelle figure della celebre lamina aurea di Agilulfo, ora nel Museo nazionale di Firenze.[1]

L'artefice che modellò la placchetta aurea fu di razza barbarica: nulla nell'opera sua ricorda la tradizione antica fuor che le Vittorie accorrenti coi labari, sui quali barbaramente è scritto VICTVRIA, anch'esse deformi; ma ci commuove lo sforzo dell'espressione del vero nella figura di uno scudiero che tutto si stringe al trono del suo signore, nella ricerca minuta di riprodurre esattamente i costumi dei guerrieri che sono armati di lorica, di elmo conico e di scudo rotondo.

Forse inoltrandosi da Valdinievole, ove appunto fu ritrovato il prezioso cimelio di Agilulfo, i Longobardi presero sul principio del VII secolo[2] la città di Lucca, la quale dopo la disfatta dei Goti, che vi erano stati assediati da Narsete, non aveva probabilmente più ospitato altri barbari.

Anche tali vicende storiche sembrano indicare che le tombe rinvenute presso la chiesa di San Romano appartengano al periodo longobardico, così prospero per la città ch'essa sulle monete sue impose il titolo ambito di FLAVIA.

È pertanto al secolo VII, all'incirca, che propendiamo ad assegnare la suppellettile conservata nel Museo di Lucca, la quale ci sembra non soltanto aggiungere importanti documenti alla storia del costume ma rivelare in aspetto nuovo l'attività di artefici barbarici, in Italia, ligi ancora alle proprie tradizioni tecniche ma sensibili, diversamente che in altre regioni,[3] alla presenza delle forme di un'arte e di un'iconografia più elevata.

P. Toesca.

[1] Venturi, op. cit., pag. 66.

[2] Sono assai incerte le vicende di Lucca nel secolo VI nè si conosce l'epoca esatta in cui essa cadde in dominio dei Longobardi. Cfr. G. di S. Quintino, *Delle zecche e delle monete di Lucca nei secoli di mezzo.* (*Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca,* 1860, XI).

[3] Cfr. J. de Baye, op. cit., pag. 115 e segg.; A. de Molin, op. cit.

L'ULTIMO PERIODO DELLA SCULTURA GOTICA
A ROMA.

È abitudine generale il terminare la storia dei marmorari romani agl'inizi del secolo XIV, con i sepolcri eretti dagli ultimi Cosmati. Ora senza dubbio il Trecento, in conseguenza delle dolorose vicende politiche della città, soprattutto dell'abbandono in cui la lasciò per tanti anni la corte papale, fu disastroso per l'arte romana, che languì e produsse pochissimo, cosicchè per tutto il corso del secolo ben poche opere di scultura ci rimangono oltre i due cibori di San Giovanni Laterano eretti da Clemente V (1305-1316) e da Urbano V (1369), nelle quali per di più è sensibilissima una sempre maggiore decadenza delle eleganti forme dei Cosmati.

Tuttavia, benchè immiserita ed avvilita, la tradizione dell'arte romana non si spense, e non appena sotto il ferreo pontificato di Bonifacio IX (1389-1404) la città potè riacquistare un po' di calma e prosperità, anche la scultura rifiorì in una specie di rinascimento gotico che, se è molto modesto in confronto all'arte contemporanea di altre regioni d'Italia, merita pure tutta l'attenzione dello storico dell'arte, se considerato rispetto allo stato della scultura a Roma nel periodo anteriore. Chi visiti le chiese della città eterna s'incontrerà in monumenti gotici della fine del secolo XIV o degl'inizi del XV non meno frequentemente che in quelli della fine del Duecento, dei quali non sono soltanto, come disse il Clausse,[1] un riflesso lontano ed impallidito, ma che, nonostante il persistere dell'uso dei caratteristici mosaici cosmateschi, presentano forme e tendenze del tutto nuove.

Perciò credo non inopportuno raccogliere ed esaminare, più compiutamente che non facesse il Courajod,[2] tali avanzi dell'ultimo periodo dei marmorari gotici romani, sinora troppo poco noti.

Pertanto prenderemo le mosse da un monumento che, se rappresenta il massimo della decadenza a cui giunse la scultura romana nel secolo XIV, costituisce anche il punto di partenza della rifioritura artistica che ci proponiamo di studiare.

Tale è il sepolcro del cardinale Marino Vulcani († 1394?[3]), esistente in Santa Fran-

[1] *Les marbriers romains et le mobilier presbytérial*, Paris, 1897, pag. 415.

[2] *La sculpture de l'école romaine au XIV siècle* (Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896). Vol. II, Paris, 1901, pag. 209-221).

[3] La data della morte del cardinale, desumibile dall'epigrafe del monumento, fu interpretata nei modi più vari: 1403 dal Gregorovius (*Geschichte der Stad Roms in*

cesca Romana (fig. 1). I difetti caratteristici della scultura romana del Trecento, quali si possono riscontrare nelle statuette del ciborio di Urbano V in San Giovanni Laterano,[1] appariscono qui evidentissimi nella statua corta e tozza del defunto, nel panneggio della veste quasi senza pieghe, nelle maniche larghe e gonfie, come se di cartone, ma soprattutto nelle figure delle tre *Virtù Teologali* rappresentate in rilievo nel piano superiore del basamento,[2] addirittura grottesche nelle loro forme larghe e sgraziate, con le mani enormi e legnose, i gran faccioni malamente adorni dagli scarsi capelli. Anche i motivi decorativi vegetali delle cornici e dei piatti pilastrini sono informati alla stessa tendenza a rendere tutte le forme tozze e quasi gonfie. Non credo sia facile incontrarsi in monumenti nei quali l'arte gotica, sia pure in sul suo tramontare, appaia degenerata in

Fig. 1. Monumento del card. Vulcani. Roma, Chiesa di Santa Francesca Romana (Fotografia Moscioni).

Mittelalter, Stuttgart, 1893, IV, 680); 1412 dal Burger (*Geschichte des florentinischen Grabmals von ältesten Zeiten bis Michelangelo,* Strassburg, 1904, pag. 225); 1422 dall'Armellini (*Le chiese di Roma,* Roma, 1887, pag. 432).

Il testo dell'epigrafe è questo:
Cardinibus sante cardo | *famosus in almis*
Ecclesie cuius camera | *rius omnia toto*
Gessit amore vigili ma | *ior qui mente gerendis*
Semper erat magnis ani | *mo consultus aperto*
Parthenope natus Bul | *cana ex prole Marinus*
Astra petens pulcro hoc li | *quit sua membra sepulcro.*
M. semel et C. ter, novies | *X. I. quater adde.*

Ora a me sembra che questa data-*rebus* non possa risolversi che in due modi: una volta mille + 3 volte cento + 9 volte undici + 4, cioè 1403; ovvero: una volta mille + 3 volte cento + 9 volte dieci + una volta quattro e cioè 1394. E delle due ritengo più probabile la seconda soluzione, sia perchè più semplice, sia perchè gli annotatori della seconda edizione del Ciaconio (*Vitae et res gestae pontificum romanorum et S. R. E. cardinalium,* Roma, 1677, II, 661) affermano di avere riscontrata la stessa data 1394 anche nei libri delle obbligazioni esistenti manoscritti in Vaticano.

[1] Riproduzione in A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, IV: La scultura del Trecento e le sue origini,* Milano, 1905, pag. 134 e 135.

[2] Il Burger (loc. cit.) interpreta le tre figure come la *Giustizia,* la *Teologia* ed una santa; ma a ciò non corrispondono gli attributi loro, mentre tale accozzamento di figure simboliche ed ieratiche sarebbe del tutto contrario ad ogni consuetudine funeraria del tempo.

uno stile più goffo e spiacevole. Un certo interesse offre soltanto il tipo iconografico delle *Virtù*: la *Carità* è rappresentata in atto di distribuire dei doni (pani?) ad un povero uomo assai più piccolo di lei, con berretto ornato di conchiglia, calzoncini corti sino al polpaccio, gambe e piedi nudi, una borsa a tracolla:[1] la *Fede* siede tenendo posato sul ginocchio destro un tempio e sul sinistro un oggetto che non so se debba interpretarsi per una colonna, ovvero un candelabro: la *Speranza* è perfettamente conforme all'iconografia più comune, volta verso destra in atto di ricevere una corona sospesa.

Il monumento è evidentemente mutilato: ai piedi ed alla testa della statua giacente dovevano trovarsi due colonnine o forse due angioli in atto di sollevare una cortina, funzionando nello stesso tempo da sostegno di una specie di baldacchino sospeso sopra il defunto; mentre il tutto doveva molto probabilmente essere sormontato da un altro maggiore baldacchino, retto da colonne sorgenti dal suolo, secondo il tipo dei monumenti funebri del secolo XIV, quali quelli di Benedetto XI a Perugia e degli Angioini in Napoli,[2] coi quali ultimi il nostro sepolcro ha comune anche il motivo delle figure rappresentate in rilievo sulla faccia del sarcofago.

Chi sia l'autore del monumento Vulcani non sappiamo, ma certo non è possibile identificarlo, come altri ha fatto,[3] in quel maestro Paolo, vissuto in sul principio del secolo XV (e che noi chiameremo *seniore* per distinguerlo dal suo omonimo che operava oltre la metà del secolo), del quale ci restano due opere firmate: il monumento Carafa († 1405) a Santa Maria del Priorato di Malta in Roma e quello del card. Stefaneschi († 1417) in Santa Maria in Trastevere (fig. 10 e 12). Non credo necessario aggiunger parole al confronto delle riproduzioni per dover escludere nel modo più assoluto l'ipotesi che la tomba Vulcani sia dovuta a Paolo.

* * *

Un'opera di scultura quasi contemporanea al monumento del card. Vulcani è quello del frate Ricciardo Caracciolo († 1395) in Santa Maria del Priorato di Malta (fig. 2); nella cui statua funeraria notiamo molti dei tratti caratteristici dell'altro: il tipo del breve lenzuolo che ricade, ricoprendo soltanto il piccolo materasso e terminando sul piano del sarcofago, il panneggio della veste a pieghe scarse e poco profonde, i cuscini rigonfi senza formar pieghe, l'insieme pesante a tozzo. Ma nella testa del

[1] Nell'arte contemporanea fiorentina, la *Carità* appare più comunemente contraddistinta dalla cornucopia e dal cuore ardente che tiene in mano (Firenze, Battistero [porta di Andrea Pisano] e Campanile) o dalle fiamme che le avvolgono il capo (Orsammichele, Tabernacolo dell'Orcagna), è da un fanciullo poppante, attaccato al seno (Tabernacolo dell'Orcagna e Loggia dei Lanzi).

[2] FRASCHETTI, *I sarcofagi dei reali Angioini in Santa Chiara di Napoli,* nel *L'Arte,* 1898.

[3] DIEGO ANGELI, *Le chiese di Roma,* Roma, 1903, pag. 138 e 606.

defunto, ritratta naturalisticamente con felice cura dei tratti individuali del personaggio, è un senso di forza e di nobiltà che ci parla assai bene in favore della tempra artistica dell'autore del modesto monumento, il quale per fortuna non ci è ignoto, poichè egli ha avuto la buona idea di firmarsi nell'epigrafe superstite:[1] *Magistro Petro marmorario,* nome sinora del tutto nuovo nella storia dell'arte romana della fine del secolo XIV.

Il monumento Caracciolo è ancor più frammentario di quello Vulcani, non restando di esso null'altro, oltre alla statua funebre, che i due leoni accovacciati che, quali cariatidi, dovevano servire di base alle due colonnette sorreggenti il sarcofago, secondo il tipo del monumento Fonseca, già esistente nella basilica di San Pietro, e del quale

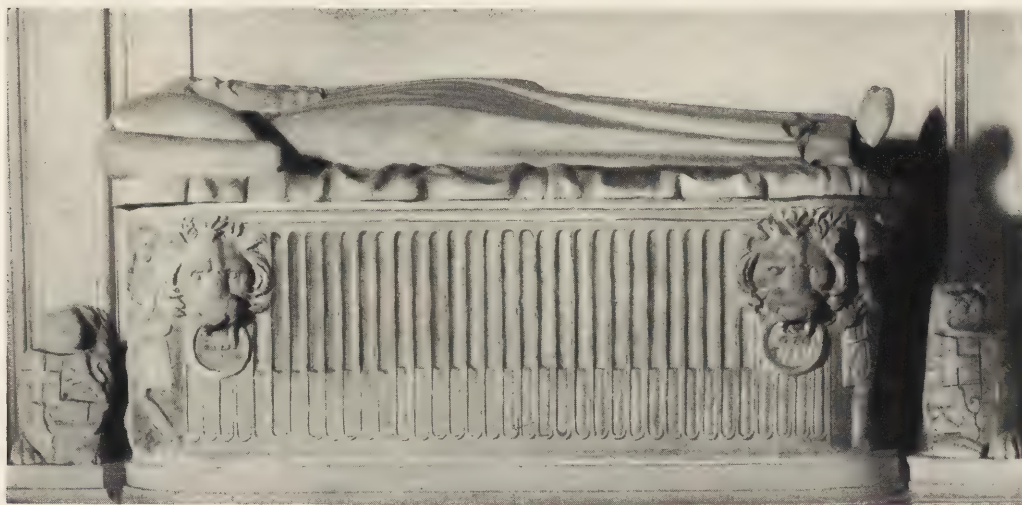



Fig. 2. Maestro Pietro. Monumento di Ricciardo Caracciolo. Frammenti. Roma, Chiesa di Santa Maria del Priorato. (Fotografia Moscioni).

ci ha trasmesso il disegno il Grimaldi nel suo manoscritto vaticano[2] (fig. 14). Quanto al sarcofago romano sul quale ora è collocata, a guisa di coperchio, la statua giacente, mi sembra dubbio che possa realmente aver appartenuto al monumento, non

[1] Ecco il testo dell'epigrafe rintagliata probabilmente nel marmo del vero sarcofago del monumento, ed ora collocata nel basamento del sepolcro:

« *Hoc est sepulcrum reverendissimi yn Cristo patris et dominy fratris Ricciardy Caraczoly de Neapoly sancte domus hospitalis sancty Yohannis Yeresolimitani magistry et pauperum Christy custodis nec non magistri hospitii dominy nostri pape Bonifacii nony: qui obiit anno dominy MCCC nonagesimo quinto die vero XVIII mensis maii pontificatus predicty dominy nostry Bonifatii pape nony anno VI; in quo quidem sepulcro yacet corpus eius. Eo magistro Petro marmorario dn. dei* (?) ».

[2] *Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum S. Petri*, 1619. Biblioteca Vatic., Fondo Barb. latino, n. 2733, f. 217.

già perchè è antico, non mancando altri esempi di sarcofagi simili utilizzati in monumenti medioevali romani,[1] ma perchè è un po' più corto e molto più stretto del materassetto su cui giace il defunto.

* * *

Probabilmente di pochi anni posteriore al monumento Caracciolo è quello del cardinal Filippo d'Alençon, morto nel 1397, del quale tutti i frammenti si trovano in Santa Maria in Trastevere.[2]

Fig. 3. Monumento del card. d'Alençon (frammento).
Roma, Chiesa di Santa Maria in Trastevere.
(Fotografia Alinari).

Il sepolcro si componeva di un ricco baldacchino gotico, ornato di statuette e sorretto da due grosse colonne tortili in marmo bianco ad intarsi in nero. Sotto l'arco, assai poco sporgente dalla parete, stava il sarcofago ornato di un rilievo rappresentante la morte della Madonna e sorretto da tre piccole mensole. Su di esso posava la statua giacente del defunto, mentre ai lati due pilastrini reggevano l'architrave, terminato da una curiosa cornice ad anfrattuosità rocciose. Nella lunetta sovrapposta alla cornice era rappresentata la Vergine in gloria entro una forma mandorlata, circondata da cherubini, ed ai lati di lei il cardinale d'Alençon con i suoi quattro santi protettori: Luigi IX re di Francia, Ludovico d'Angiò, Giacomo e Filippo (fig. 4).

Il monumento fu scomposto nel 1584 dal card. d'Altaemps:[3] il sarcofago con la statua giacente fu murato da solo nella parete e, per renderlo meno manchevole,

[1] Monumento di Luca Savelli in Aracoeli e di Giovanni Arberini alla Minerva.

[2] L'epigrafe del monumento è trascritta dal Burger (op. cit., pag. 226).

[3] Lo apprendiamo dalla lapide allora apposta sotto il baldacchino.

Fig. 4. Monumento del cardinale d'Alençon. Ricostruzione.

fu ornato di un gran cornicione sovrapposto all'architrave. Il baldacchino, situato lì presso, fu trasformato in altare e dotato di un brutto quadro rappresentante il martirio di San Pietro, presente il cardinale.

Ma, nonostante lo smembramento, già il d'Agincourt riprodusse i due frammenti uniti,[1] comprendendo come ambedue fossero parte di uno stesso monumento:[2] senonchè egli errò lasciando nella sua ricostruzione il quadro col martirio di San Pietro, che usurpa invece il posto del sarcofago.

Nè che realmente i due monumenti oggi esistenti in Santa Maria in Trastevere ne costituissero uno solo può esservi dubbio: le cornici del baldacchino sono identiche a quelle delle tre mensole che reggono il sarcofago, ed uno solo è lo stile in cui sono lavorate le figure del rilievo della morte di Maria e quelle della lunetta e delle statuette del baldacchino; la misura dell'architrave che sta sopra la statua giacente corrisponde perfettamente a quella della cornice rocciosa che regge la lunetta; mentre poi il soggetto ivi rappresentato della *Vergine in gloria* sta benissimo a completare, secondo l'iconografia bizantina ancora in uso nel secolo XIV, il soggetto della *Morte di Maria* scolpito sulla fronte del sarcofago, ove l'anima della divina defunta è pure rappresentata, secondo quella consuetudine iconografica, in forma di infante fra le braccia del Figlio venuto dall'alto ad accoglierla.[3]

Potrebbe stupire soltanto il fatto che, mentre nell'architrave del monumento è una sottile lista di mosaico cosmatesco, di questo non si trova apparentemente alcuna traccia in tutto il baldacchino, il quale offre pure della policromia, ma diversa, sia nelle tarsie di marmo verde del contorno del timpano, che nella coloritura in rosso, azzurro ed oro dello stemma e nell'oro di cui sono adorni i due capitelli, la gran cornice del timpano e le mensole che sorreggono le statuette dei santi, ecc. Senonchè, osservando attentamente quel listello di marmo verde che borda il timpano, si vede che alcuni tratti di esso non sono marmo, bensì mosaico di un disegno a stelle, di cui si distinguono ancora i colori rosso, azzurro ed oro, sotto la velatura di tinta scura con cui lo si è coperto, per renderlo simile al più economico materiale di restauro, con cui se ne rimpiazzarono le parti mancanti. Tolto così l'elemento del marmo verde si ha in quel mosaico del timpano la stessa policromia del mosaico dell'architrave, che s'accorda anche coi colori dello stemma d'Alençon.

Assodata pertanto l'originaria unione dei due frammenti del monumento, esso acquista un'importanza tutta speciale nella storia della scultura romana del periodo a cui c'interessiamo, essendo il solo esistente a Roma ricostruibile in tutto il suo insieme.

[1] D'Agincourt, *Histoire de l'art*, edizione italiana, Prato, 1826, tav. XXXVIII, vol. III, 260-3.

[2] Anche il Leonardi (*Paolo di Mariano marmoraro*, nel *L'Arte*, 1900, pag. 89) accennando al monumento, mostra di considerarlo, secondo il d'Agincourt, unito al suo baldacchino.

[3] A. Venturi, *La Madonna*, Milano 1900, pagine 401-415.

Esso meriterebbe del resto un posto ragguardevole fra gli altri del tempo anche soltanto per le sue qualità stilistiche. L'architettura ne è alquanto pesante, ma i diversi particolari sono eseguiti con una finezza ed una cura che i monumenti Vulcani e Caracciolo erano ben lontani dal farci attendere: si vedano, ad esempio, gli ornati dei cuscini, della mitria ed i ricami della veste e delle scarpe del defunto.

Fig. 5. Andrea Orcagna. Tabernacolo (particolare). Firenze ,Chiesa di Orsammichele. (Fotografia Alinari).

Le figure hanno proporzioni ancora molto tozze e mani grandi, legnose, disorganiche, un po' simili a quelle delle *Virtù* Vulcani, ma si muovono con disinvoltura, sono ben drappeggiate nelle loro vesti dalle pieghe a bei motivi gotici, mentre le teste, specialmente le virili, hanno nobiltà e regolarità di lineamenti.

È evidente del resto donde l'autore del monumento d'Alençon traesse l'incoraggiamento a migliorare di tanto le forme artistiche apprese dai vecchi maestri romani, giacchè nel monumento vediamo ripetuti, a circa quarant'anni di distanza i motivi della fronte posteriore del tabernacolo dell'Orcagna in Orsammichele a Firenze (1349-1359) (fig. 5) con la *Morte di Maria* e *Maria in gloria*.[1] A rendere più evidente la parentela fra i due monumenti s'aggiungono anche alcuni particolari decorativi, come la cornice rocciosa a crepacci verticali dal foro rotondeggiante, con piccoli cespi d'erba dorati, il tipo della poli-

[1] L'osservazione fu già fatta dal Fraschetti (*Le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani della Rinascenza,* nell'*Emporium*, agosto 1902, pag. 109) e dal Burger (op. cit., pag. 225).

cromia in marmo bianco, oro e tarsie in marmo scuro, la forma delle dentellature dell'arco, ecc.

Il marmoraro del resto mostra di non conoscere soltanto il tabernacolo dell'Orcagna fra le opere di scultura toscana del secolo XIV; così alcuni particolari che appaiono nel sepolcro del cardinale francese e non si riscontrano nel tabernacolo di Orsammichele si ritrovano in un'altra rappresentazione combinata della *Morte di Maria* e della *Madonna della Cintola,* che ornava l'antica arca della *Cintola* nel duomo di Prato,[1] i cui frammenti si conservano oggi in una camera presso la cappella detta della Cintola nel Duomo, ove nella prima scena si vede, ad esempio, l'angiolo che tiene il turibolo sollevato all'altezza del viso per soffiarvi dentro, come appunto è nel rilievo d'Alençon, mentre nella seconda[2] abbiamo la Madonna circondata di cherubini, anzichè da angioli.

Con ciò non vorrei davvero affermare che l'autore del monumento di Santa Maria in Trastevere possa essere toscano: lo stesso ritardo con cui imita monumenti fiorentini belli e brutti della metà del secolo XIV lo determina come non toscano, mentre le sue forme, che presentano attinenze con quelle usuali nell'arte romana del tempo, ci assicurano che egli dovette essere un romano, che fu per altro a rinfrescarsi il gusto alle vive fonti di bellezza dell'arte fiorentina.

Il d'Agincourt,[3] il Perkins,[4] il Leonardi,[5] il Fraschetti,[6] l'Angeli,[7] il Bertaux,[8] ecc. l'identificarono nel solito marmoraro Paolo, a cui si voglion dare tutti i monumenti del tempo: ma assolutamente la loro ipotesi non può accettarsi.

Nei due monumenti che recano la firma di Paolo ed in quello dei fratelli Orsini dell'Anguillara a Capranica di Sutri (fig. 10-12), che offre con essi le più strette affinità sì da non potervi essere dubbio che non spetti a Paolo, noi riscontriamo una vera costanza di motivi decorativi della fronte del sarcofago, che mancano del tutto nel monumento d'Alençon. Inoltre in nessuno di quei tre monumenti si ha esempio dell'ampia risvoltatura del lenzuolo che in questo pende giù dal piano del lettuccio; mentre i capitelli del baldacchino d'Alençon sono del tutto diversi da quelli di tipo costante nei tre monumenti Carafa, dell'Anguillara e Stefaneschi. Assolutamente inconciliabile poi con lo stile di Paolo è quello di tutte le sculture figurate del sepolcro d'Alençon, a linee più pastose e molli, specialmente nel panneggio, che non quelle di Paolo, il quale d'altra parte non ha mai la pazienza di ornare le sue figure dei

[1] Opera eseguita da Nicola di Cecco del Mercia, da Sano da Siena e da Giovanni di Francesco Fetti da Firenze, tra il 1354 ed il 1360 (SCHMARSOW, *Die Kaiserkrönung im Museo Nazionale,* in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,* Leipzig, 1897, pag. 59).

[2] Riprodotta in A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* vol. IV, pag. 401.

[3] Op. cit., vol. III, 260-63.

[4] *The italian sculptors.* Ediz. franc., Paris, 1869, II, 99-100.

[5] Loc. cit.

[6] Loc. cit.

[7] Op. cit., pag. 401.

[8] *Rome,* II, Paris, 1905, pag. 111.

fini ricami ed ornati che vediamo nella statua del cardinale francese; il cui orecchio infine ha forma del tutto diversa da quella a fôro pentalobato di tutte le statue di Paolo *seniore*.

* * *

Allo stesso marmoraro che scolpì il monumento d'Alençon potremmo esser indotti ad ascrivere un rilievo esistente nel chiostro di San Giovanni Laterano, rappresentante la celebrazione di un qualche ufficio sacro (fig. 6). Le figure dei chierici vi hanno le stesse proporzioni un po' tozze a gambe corte, dal ginocchio in giù, di quelle del monumento di Santa Maria in Trastevere, come anche le medesime

Fig. 6. Rilievo. Roma, Chiostro di San Giovanni Laterano.
(Fotografia Moscioni).

vesti a grandi maniche e simile trattamento dei capelli a grosse ciocche, ciascuna indipendente dalle altre, terminate a lumaconi. Tuttavia questo stesso trattamento dei capelli è alquanto più ingenuo e primitivo nel rilievo di San Giovanni, mentre anche il panneggio vi è più semplice e duro, con pieghe meno gotiche, che meglio si ricollegano alla tradizione delle sculture romane degli inizi del Trecento. Il che mi farebbe ritenere il rilievo opera piuttosto di un marmoraro affine all'autore del sepolcro d'Alençon, che non di questo medesimo; in ogni modo, se veramente fosse suo, non potrebbe essere che di qualche anno anteriore al monumento di Santa Maria in Trastevere.

* * *

Circa contemporaneo invece a quest'ultimo è il sepolcro del cardinale inglese Adam di Hartford in Santa Cecilia di Trastevere (fig. 7), che si deve ritenere eseguito subito dopo la morte del personaggio, avvenuta nel 1397.[1] Infatti il Ghiberti nel suo terzo commentario, parlando del ritrovamento dell'Ermafrodito, a cui egli

[1] CIACONIO, op. cit., II, 649. Riproduce l'antica iscrizione del monumento, dalla quale risulta che il cardinale morì il 15 settembre 1397.

fu presente, dice che lo fece scavare uno scultore che stava allora lavorando la sepoltura di un cardinale in Santa Cecilia,[1] che non v'è dubbio debba identificarsi appunto col nostro monumento. Ora, poichè tutto induce a credere che il Ghiberti fosse a Roma nella sua prima giovinezza, innanzi il suo viaggio a Rimini (1400) ed il concorso per la porta del Battistero (1401),[2] ne deriva che il sepolcro del cardinale Adam dovette essere eseguito prima del 1400.

Anch'esso è frammentario, rimanendone soltanto il sarcofago con la statua giacente. A differenza di tutti gli altri monumenti funerari romani, questo doveva stare

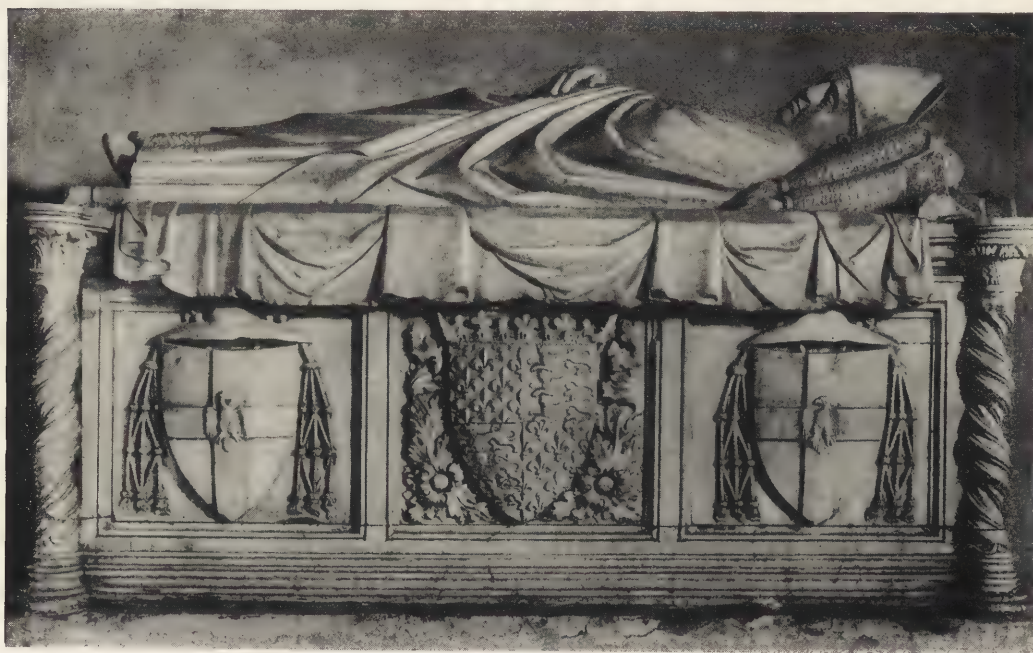



Fig. 7. Monumento del card. Adam di Hartford. Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere. (Fotografia Alinari).

isolato, come dimostrano i lembi del lenzuolo che ricadono ugualmente da tutti i quattro lati del sarcofago, e le colonnine tortili che stanno agli angoli, tutte simili fra loro ed intieramente lavorate anche le posteriori.

Nel monastero annesso alla chiesa esistono cinque statuette, una Madonna col bambino e quattro angioli porta-candelabri,[3] che il conte Sacconi credeva frammenti del monumento Adam.[4]

[1] Frey, *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's*, III, Berlin, 1886, pag. 56.

[2] Hermanin, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere*, nel *Le Gallerie naz. ital.*, vol. V, 1902, pag. 80-81.

[3] Due di questi sono stati poco opportunamente, anche per la loro conservazione, trasformati in portapile per l'acqua santa.

[4] *Archivio storico dell'arte*, 1891, pag. 310.

Le statuette, che sono fra le sculture gotiche più gentili e fini esistenti a Roma, offrono un panneggio a pieghe profonde, con piani ben digradati, di tipo simile a quello del monumento Adam; e mani a dita sottili, delicatamente modellate, lunghe, che non sono davvero in contrasto con quelle del defunto, notevolmente delicate per un uomo. Ma i visi fini, con l'ovale in generale un po' largo, guancie alquanto piatte, l'arco sopraccigliare poco sporgente, il naso piccolo, senza carattere, la bocca pure piccolina, il mento minuto che si perde quasi fra la carnosità delle guancie e del sottomento grassetto, le orecchie dal lobo finissimo, quasi del tutto coperto dalla massa dei morbidi capelli, non può dirsi abbiano riscontro con la faccia del cardinale, rugosa ed a tratti naturalistici.

Per contrario stanno in favore della fratellanza fra le diverse sculture il trattamento dei capelli degli angioli tutto simile a quello delle nappe che stanno agli angoli dei cuscini e che ornano i cappelli cardinalizi degli stemmi nella tomba; e la qualità del marmo delle cinque statuette, finissimo, di un bianco leggermente giallastro che si trova, non in tutto il monumento Adam, ma nel pezzo di lenzuolo che pende dietro il capo del defunto; nonchè il tipo classicheggiante di alcuni degli angioli, ben confacentesi ad uno scultore che si interessava a statue antiche, quale, secondo il Ghiberti, era appunto l'autore del monumento Adam. Inoltre sarebbe almeno un poco strano che del monumento di cui facevan parte le cinque statuine non fosse rimasto null'altro e che nulla nemmeno fosse rimasto degli ornamenti del contemporaneo monumento Adam.

Per altro, qualora si voglia ammettere che le statuette facessero realmente parte del sepolcro Adam, non si può accettare l'ipotesi esposta nell'*Archivio storico dell'arte* del 1891,[1] circa la collocazione dei quattro angioli porta-candelabri agli angoli del sarcofago, con motivo simile a quello di alcune tombe degli Scaligeri a Verona; giacchè agli angoli del sarcofago esistono tuttora quattro piccole basi sulle quali dovevano innalzarsi quattro ornamenti fermati per mezzo di perni di ferro: ma queste basi non corrispondono per nulla ai plinti delle statuette.

Per conto mio peraltro ometto qualsiasi ipotesi circa la ricostruzione ideale del monumento, poichè altri se ne occuperà espressamente in questa medesima Rivista.

Anche il monumento Adam è attribuito generalmente a maestro Paolo *seniore,*[2] ma senza motivo, come giustamente osserva l'ultima edizione del *Cicerone.*[3] Le colonnine tortili del sarcofago non hanno nulla a che vedere con quelle più semplici ed ineleganti, fatte a corda, dei monumenti Carafa, dell'Anguillara e Stefa-

[1] Loc. cit.

[2] COURAIOD, op. cit., 217; ANGELI, op. cit., 89.

[3] Ediz. cit., II, pag. 468.

neschi; e così in tutto l'insieme la fronte del sarcofago è decorata in modo del tutto diverso dal tipo costantemente usato da Paolo. Inoltre nella tomba Adam abbiamo il lenzuolo che si risvolta giù dal letto funebre, che, come abbiamo già osservato, manca sempre in Paolo. Quanto poi al panneggio a belle pieghe profonde e morbide, esso è del tutto in contrasto con quello più duro, a movenze preferibilmente rettilinee, dei monumenti di maestro Paolo; nè di questi ha le caratteristiche la testa del cardinale Adam, dall'orecchio del tutto diverso da quello particolare di Paolo, e dalla fronte rugosa, mentre tutti i personaggi scolpiti dal maestro romano l'hanno perfettamente liscia, come se in essi la morte avesse cancellata ogni traccia lasciatavi dall'età e dalle pene.

Inoltre, anche all'infuori da determinate forme, in ogni sua parte il monumento Adam si rivela frutto di ben altra tempra artistica che quella di Paolo, essendo indubbiamente un'opera d'arte corretta e nobile quale l'autore dei monumenti Carafa e Stefaneschi non poteva davvero concepire. Le semplici cornici che dividono la fronte del sarcofago in tre campi, gli stemmi che l'ornano, i fogliami gotici molto arricciati e frastagliati che contornano lo stemma d'Inghilterra, gli ornati delle due faccie laterali con una croce formata di fogliame in alto rilievo su una decorazione di viticci appena un po' rilevata, sono lavorati con una finezza ed un sentimento di eleganza che costituiscono un fenomeno isolato nell'arte romana del tempo.

Se poi ammettiamo, come a me sembra ragionevole, che le cinque statuette del monastero appartengano esse pure al monumento, le divergenze dall'arte di maestro Paolo si fanno ancor più maggiori. La Madonna, dalla elegante mossa pisana nel busto spinto indietro verso destra onde far equilibrio al peso del bambino tenuto col braccio sinistro, in atto di offrire un mazzetto di fiori al figliuoletto che sorridendo stende una manina per prenderlo, è, nonostante i non pochi difetti di forma, nel più vivo contrasto con la Madonna massiccia, volgare, senza grazia del monumento dell'Anguillara.

E nemmeno possiamo pensare di identificare l'autore del monumento Adam con quello del sepolcro d'Alençon, che ha panneggio meno bello e forme decorative meno eleganti.

Nè bisogna stupirci se di tanti marmorari diversi non ci resta che un'opera o poco più per ciascuno. Il Ciampini [1] ricorda sei grandi cibori da altar maggiore [2] andati distrutti ai suoi giorni. Ciò può darci un'idea dell'incredibile distruzione di monumenti dell'arte gotica e del rinascimento avvenuta nei secoli del barocco;

[1] *Vetera monumenta,* Roma, 1690, pag. 181.

[2] Uno di questi è quello di Mino del Reame in Santa Maria Maggiore, del quale ci restano fortunatamente i frammenti.

cosicchè sarebbe quasi assurdo il voler credere che i pochi frammenti salvati dal naufragio dovessero essere, non si sa per qual privilegio della fortuna, proprio tutti opera di un solo artefice o di pochi.

* * *

Di Bonifacio IX, sotto il quale si svolse quel rifiorire della scultura gotica che ora veniamo vedendo, esistono due immagini marmoree. Una di queste è una statua a tutto tondo esistente nella sacrestia della basilica di San Paolo fuori le mura (fig. 8): rappresenta il papa seduto in atto di benedire con la destra mancante, mentre con la sinistra tiene aperto un libro nel quale si legge in caratteri capitali:

D. O. M. Bonifacius IX p. max.
stirpe Thomacellus, genere Cybo.

Fig. 8. Statua di Bonifacio IX.
Roma, Basilica di San Paolo fuori le Mura.
Sacrestia.
(Fotografia Moscioni).

È l'unico saggio che abbiamo di statua eretta ed isolata e non è naturalmente molto felice, quantunque le proporzioni non sieno troppo errate ed il panneggio offra nella parte inferiore della persona bei motivi gotici, pieni di morbidezza. È evidente che il marmoraro che la lavorò era del tutto nuovo a scolpire delle figure a tutto tondo, giacchè egli non ha saputo risolvere il suo problema in altro modo che dividendo la superficie della statua in tante minori superfici, trattata ciascuna come un rilievo. Così sul davanti della figura, dalle ginocchia al plinto, i ripiegamenti della veste, le punte dei piedi, le ginocchia stesse, ogni cosa non sporge da un piano verticale; similmente è ai due lati. Anzi, tanta era la ripugnanza o l'incapacità del marmoraro a scostarsi da questo stile di bassorilievo, che egli non ha plasmato al naturale nemmeno le modanature del seggio pontificale, ma le ha appena indicate in prospettiva.

Anche questa statua è attribuita, manco dirlo, a maestro Paolo [1] del quale non presenta alcun tratto caratteristico; il drappeggiarsi della veste dalle ginocchia in giù forma pieghe tutte diverse da quelle dure e rigide delle vesti degli angioli

[1] D. ANGELI, op. cit., pag. 452; *Der Cicerone*, ediz. cit., II, 468.

e delle cortine del monumento dell'Anguillara; mentre l'orecchio grande con un enorme foro allungato si scosta d'assai dal tipo abituale dell'orecchio di Paolo piuttosto allargato, col foro molto frastagliato. Ciò non di meno è necessario convenire che la statua di Bonifacio IX è, fra le molte sculture attribuite a Paolo, quella che si scosta meno dal suo stile.

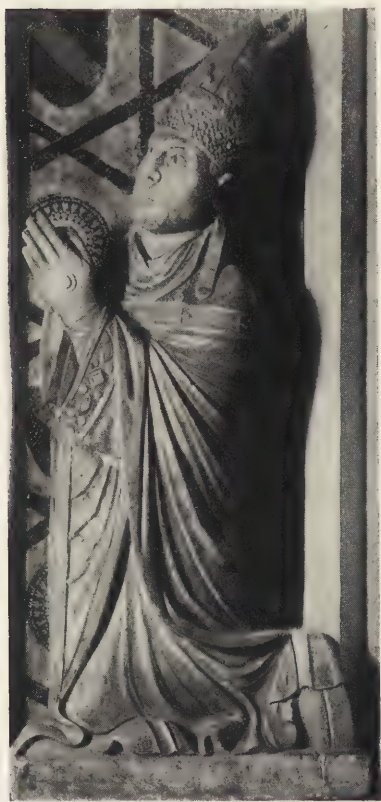



Fig. 9. Rilievo rappresentante Bonifacio IX. Roma, Basilica di San Giovanni Laterano. (Fotografia Moscioni).

Dal Grimaldi [1] in poi [2] la statua è stata supposta avanzo del sepolcro del papa; non pare per altro che di questa opinione fosse un contemporaneo del Grimaldi, il Ciaconio, che nel disegno ipotetico da lui dato della tomba di Bonifacio IX [3] non introduce affatto una statua seduta del defunto. E veramente questo motivo, già usato a Napoli nella tomba di re Roberto, non ha riscontro a Roma se non sulla fine del secolo XV, nel monumento innalzato da Antonio del Pollaiuolo ad Innocenzo VIII; mentre mi sembra più accettabile l'ipotesi che il simulacro non sia se non una statua onoraria eretta al papa in occasione del solenne giubileo del 1400, come già più di una statua simile era stata innalzata al papa che aveva celebrato il giubileo secolare cento anni innanzi: Bonifacio VIII.[4]

Al contrario ritengo opportuno supporre frammento della tomba di Bonifacio IX l'altra sua immagine conservata nell'ultima cappella del braccio trasversale destro di San Giovanni Laterano. Questa è in alto rilievo, pure in grandezza naturale, e rappresenta il papa inginocchiato a mani giunte, su un fondo decorato a mosaici cosmateschi (fig. 9).

Veramente sinora da tutti,[5] non so proprio perchè, si ha voluto riconoscere nel papa effigiato Nicolò IV, laddove sul fondo si trova ripetuto più volte lo stemma della famiglia Cybo a cui Bonifacio VIII apparteneva, costituito di una larga striscia

[1] Biblioteca Vaticana, *Cod. Barb. Lat.* 2733, c. 385 « In ecclesia S. Pauli viae Ostiensis cernitur hodie dicti (Bonifacio IX) pontificis statua sedens et ad vivum expressa cum thiara ac pluviali benedicens..., quam puto esse de ruinis sui sepulcri, ex Vaticano illuc translatam ».

[2] *Cicerone,* ediz. cit., II, 468.

[3] *Vitae et res gestae pontificum romanorum et S. R. E. Cardinalium,* Rome, 1677, II, 695-6.

[4] C. Ricci, *I ritratti di Bonifacio VIII,* nell'*Italia artistica ed industriale,* 1893, pag. 57-59; Venturi, *Storia dell'arte,* IV, pag. 69-70 e 150-154; Ciaconio, op. cit., II; 315-316.

[5] G. Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge,* Paris, 1877, pag. 185; Perkins, *The italian sculptors,* ediz. franc., Paris, 1869, II, 87; Angeli, op. cit., 178-9;

obliqua a scacchiera in bianco e azzurro su fondo rosso; mentre, anche senza tener conto del biregno che il papa porta in capo e che sarebbe un fatto abbastanza strano nel secolo XIII,[1] e delle caratteristiche artistiche della scultura, per nulla confacentisi ai tempi immediatamente successivi alla morte di Nicolò IV (1290), i tratti fisionomici del volto corrispondono perfettamente a quelli dell'altra immagine di Bonifacio IX a San Paolo.

Ora il Platina riferisce che Bonifacio IX fu sepolto in un monumento di marmo, ornato di mosaici, con gli stemmi della famiglia sua:[2] particolari che si attagliano perfettamente al nostro altorilievo ornato non dello stemma pontificale, ma di quello della famiglia Cybo.

Nè la forma del frammento ripugna a lasciarlo supporre avanzo di una tomba, nella quale avrebbe potuto occupare posto analogo (senza il santo protettore) a quello che hanno le figure dei defunti, pure inginocchiate a mani giunte, nei monumenti Braye ad Orvieto e di Benedetto XI a Perugia.

Accogliendosi quest'ipotesi, il frammento verrebbe ad essere datato verso il 1404, anno della morte del papa: col che concordano le sue particolarità stilistiche. Nell'esecuzione fine di tutti i minimi particolari, come le piegoline dei guanti, le sfaccettature delle gemme del biregno ed i ricami minuti della veste e della sacra pantofola, appare quella accuratezza minuziosa del dettaglio, che già abbiamo notato nei monumenti d'Alençon e Adam; mentre nelle pieghe sottili e fitte che avvolgono la persona, del tutto diverse da quelle larghe e goticizzanti vedute sino ad ora, pare di intravvedere già l'influenza delle statue antiche, che ben presto riprenderà a dominare nell'arte romana, anche gotica.

* * *

Veniamo ora a maestro Paolo *seniore*, del quale, come già ho detto, esistono due opere recanti la sua firma: la tomba di Bartolomeo Carafa, cavaliere gerosolimitano († 1405) in Santa Maria del Priorato di Malta (fig. 10);[3] e quella del cardinale Stefaneschi († 1417) in Santa Maria in Trastevere (fig. 12).[4]

Der Cicerone, ediz. cit., II, 381; BERTAUX, *Rome;* II: *De l'ère des catacombes à l'avenement de Jules II*, Paris, 1905, pag. 36; BURGER, op. cit., pag. 21. Interpretata come di Nicolò IV l'immagine di papa di San Giovanni Laterano, il Rohault de Fleury la suppose unita un tempo con le due statue dei SS. Pietro e Paolo che stanno nel corridoio dietro l'abside della stessa basilica (riprod. dal Venturi, op. cit., IV, pag. 136-7), le quali sono invece certamente anteriori, forse della metà del secolo XIV.

[1] Cfr. VON FABRICZY, *Die päpstliche Tiara vom achten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1898, pag. 332.

[2] *De vitis pontificum*. Bonifacio IX fu sepolto « in basilica Petri sepulcro marmoreo, vermiculato opere distincto, quod adhuc cernitur cum gentilitiis insignibus ».

[3] È firmata: *magister Paulus fecit*.

[4] È firmata: *magister Paulus fecit hoc hopus*. I due monumenti furono già pubblicati dal Müntz nei *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école de Rome*, 1884, tav. IV e 1885, tav. XIV.

Il monumento dei fratelli Francesco e Nicolò dell'Anguillara († 1406 e 1408) in San Francesco a Capranica di Sutri (fig. 11), attribuito a Paolo dal *Cicerone*,[1] offre con gli altri due così strette affinità di struttura e di fattura, da non potersi serbare il menomo dubbio che anch'esso sia dovuto a maestro Paolo.

Basti osservare la decorazione della fronte del sarcofago, divisa in tre campi dalle stesse sottili colonnine cordonate, con uguali capitelli, che vediamo nei due

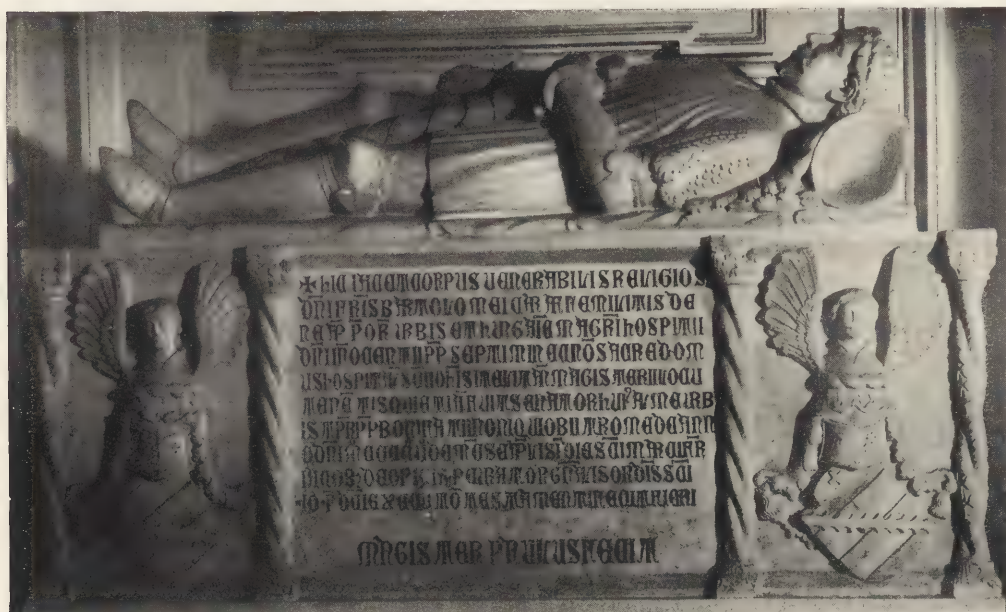



Fig. 10. Maestro Paolo *seniore*. Monumento di Bartolomeo Carafa. Frammento. Roma, Chiesa di Santa Maria del Priorato. (Fotografia Moscioni).

monumenti firmati da Paolo; la cornice a foglie dello stesso sarcofago, identica a quella del monumento Stefaneschi; le figure dei defunti, adagiati col capo sull'elmo di cui si vede la concavità della calotta ed il disotto del frastagliato cimiero, perfettamente uguali nel trattamento della testa, ed in ogni minimo particolare della armatura alla statua del cavaliere Carafa.

Accertata la pertinenza a Paolo del monumento dell'Anguillara, esso acquista un'importanza superiore agli altri due, essendo il solo perfettamente conservato.

Il sarcofago[2] è appoggiato posteriormente alla parete della chiesa ed è sor-

[1] Ediz. cit., II, 468.

[2] Al sarcofago è apposta la seguente epigrafe: *Olim que genuit simili de semine mater — Corpora Francisci petra hec clauditque Nicola — Clarus uterque armis uterque anguillifer heros. — Quorum animi sacro iunguntur in ethere nexu — Terrea sidereo spernentes climata celo — Obiit autem. miles egregius comes Franciscus anno domini M.CCCC.VI, die XII mensis agusti — Et inclitus miles comes Nicolaus anno domini — M.CCCC.VIII die XXVI mensis iulii.*

retto sul dinanzi da quattro colonnine tortili, dalle cordonature ornate di rilievi decorativi. Agli angoli anteriori del sarcofago stanno ritti su una piccola base quadrangolare due angioli in atto di sollevare con ambo le mani due cortine, a fine di lasciar vedere i due fratelli defunti, stesi l'uno accanto all'altro.

Le cortine pendono da una specie di baldacchino fatto di stoffa stirata in modo da formare larghe scanalature: sul piano orizzontale superiore del baldacchino sono collocate una statuetta della Madonna col Bambino nel mezzo, ed ai lati le due figurette inginocchiate dei fratelli defunti, i quali dovevano essere presentati alla Vergine dei Santi Lorenzo e Francesco, le cui statuette si trovano oggi fuori della chiesa, esposte sulla balaustra della scalinata. Il monumento viene poi completato da un grande baldacchino a sesto acuto trilobo,[1] fiancheggiato da due gugliette quadrangolari, tutto simile, nelle linee generali della parte superiore, al monumento di Benedetto XI a Perugia. La decorazione dei pennacchi dell'arco trilobo del timpano, nel cui centro sta lo stemma della famiglia, è a pesanti fogliami gotici a bassissimo rilievo.

Fig. 11. Maestro Paolo *seniore*. Monumento dei fratelli Orsini dell'Anguillara (particolare). Capranica di Sutri, Chiesa di San Francesco. (Fotografia Moscioni).

Il baldacchino è sorretto da due sottili e lisce colonne, le cui alte basi quadrate sono ornate sulle quattro faccie, quella di destra dallo stemma dell'Anguillara, quella di sinistra dallo stemma Orsini dell'Anguillara, il quale ricorre pure sulle due faccie laterali del sarcofago.

[1] Ve n'è riproduzione parziale nel GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma nel medio evo*, ediz. ital., Roma, 1900, vol. III, pag. 712.

Il monumento Carafa (fig. 10), di cui non rimane più che il sarcofago con la statua giacente, era probabilmente molto simile a quello dell'Anguillara; sul piano del sarcofago, agli angoli anteriori, si vedono ancora gli spazi già occupati dalle basi su cui dovevano innalzarsi i due angioli reggi-cortine.

Quanto al monumento Stefaneschi, Paolo dovette lasciare da parte il tipo suo consueto di tombe monumentali, per attenersi, probabilmente per volere dei committenti, al modello del vicino sepolcro d'Alençon, quantunque egli lo modificasse un poco secondo le forme decorative a lui famigliari. Quasi certamente anche il monumento Stefaneschi doveva essere fornito del grande baldacchino gotico; ma, mentre quello del monumento d'Alençon ci è stato conservato, tramutato in altare, di questo non ci è rimasta traccia, non sembrandomi ragionevole crederne frammenti le quattro statuette, collocate ora nel portico della chiesa sulle due porte laterali d'ingresso, le quali, simili alle sei del baldacchino d'Alençon, potrebbero avere compiuta funzione analoga a queste in un altro monumento, ma presentano nel trattamento dei capelli e del panneggio stile ben diverso da quello di Paolo.

Fig. 12. Maestro Paolo *seniore* Monumento del card. Stefaneschi (frammento). Roma, Chiesa di Santa Maria in Trastevere. (Fotografia Alinari).

Quali sieno le forme proprie di maestro Paolo ho già avuto occasione di notare a proposito delle opere che gli sono ingiustamente attribuite: ora, riassumendo e completando, osserverò come le sue teste di defunti sieno ritratte con efficacia dal vero, ma alquanto sommariamente, senza troppa ricerca dei particolari. Il panneggio è, specialmente nelle prime opere, duro, senza alcuna finezza, a pieghe scarse; così pure i capelli sono indicati a ciocche aspre, con ondulature convenzionali, a piccole strie quasi metalliche.

Le teste delle figure non ritratte dal vero hanno faccie tonde e piatte con linea-

menti duri, senz'ombra di verità e di garbo. Le figure erette, benchè non scevre di una certa energia nella posa, hanno qualche cosa di sproporzionato e di primitivo che sorprende in un artefice del secolo XV.

Per contrario Paolo ha il merito di avere un felice concetto dell'insieme: le sue statue giacenti, grandi al naturale, sono di giuste proporzioni, ben costruite; i suoi monumenti hanno architettura grandiosa e sobria.

Ciò non di meno non è il caso di considerarlo, come alcuni fanno,[1] il vero rappresentante del risorgimento della scultura romana in sul tramontare dell'arte gotica, essendo certamente superato da alcuni suoi contemporanei, come ad esempio dal maestro del monumento Adam.

Chi sia questo maestro Paolo operante a Roma nel primo ventennio del secolo XV non sappiamo. Per un pezzo fu confuso (e da alcuni lo è ancora adesso)[2] con l'altro Paolo dei tempi di Nicolò V e Pio II, dal quale fu distinto soltanto di recente dal Müntz,[3] dal Bertolotti,[4] dallo Gnoli[5] e dal Leonardi.[6] Il Müntz[7] poi avanzò dubitativamente l'ipotesi che potesse identificarsi in un certo Paluzzo marmoraro, del quale si hanno parecchie notizie nei documenti dal 1423 al 1470 e che dal 1447 in poi fu sergente d'armi del Papa. Ma l'identificazione è più che dubbia, essendo le notizie che si hanno di tale artista (?) tutte posteriori alle opere eseguite dal nostro Paolo, e sembrando poco probabile che costui, che operava e si firmava nei suoi lavori sino dal 1405, vivesse ancora nel 1470.

* * *

Frammento di un monumento simile a quello dell'Anguillara sono i due angioli reggi-cortine collocati, insieme con altri vari frammenti del secolo XV, nel muro della parete sinistra nella cappella della Pietà in San Pietro.[8] Stanno nella medesima attitudine di quelli di Paolo, presentandosi di fronte sul lato anteriore del sarcofago, a differenza di quelli della fine del secolo XIII e inizi del XIV, che si vedono di profilo, addossati alle pareti di fianco della camera ardente.

Hanno forme dure e pesanti, pieghe scarse e rigide, visi senza bellezza, nè grazia a lineamenti piatti, mani a dita cilindriche tutte egualmente lunghe, capelli

[1] FRASCHETTI, *Una disfida artistica a Roma nel Quattrocento*, (*Emporium*, 1901, vol. XIV, pag. 100).

[2] MELANI, *Manuale di scultura italiana*, Milano, 2ª ediz., pag. 146; MAGNI, *Storia dell'arte italiana*, Roma, 1901, vol. II, pag. 310.

[3] *Les arts à la Cour des papes*, Paris, 1878, I, pag. 249.

[4] *Paolo di Mariano*, in *Rep. f. Kunstw.*, 1881, pag. 453.

[5] *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, in *Archivio storico dell'arte*, 1889, pag. 439.

[6] *Paolo di Mariano marmoraro*, nel *L'Arte*, 1900, pag. 89.

[7] *Les arts à la Cour des Papes: Nouvelles recherches*, nei *Melanges d'hist. et d'archéol. de l'école de Rome*, 1884, pag. 283.

[8] Sono stati recentemente riprodotti dal BURGER, *Neuaufgefunde Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Paulus II*, in *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, 1906, pag. 129 e seg.

a strie metalliche convenzionalmente ondulate: tuttavia non sono troppo errati nell'insieme ed eseguiti senza volgarità.

Ci manca qualsiasi notizia sul monumento da cui devono essere derivati.

* * *

Leggiadria e nobiltà di forme assai superiori offrono due altri angioli simili, nel motivo, esistenti nella chiesa di San Cesareo sulla via Appia, ove si trovano collocati alla base dell'altar maggiore cosmatesco, col quale non hanno certamente nulla a che vedere [1] (fig. 13).

Come sono ora le due scolture appaiono unite in una sola membratura da un padiglioncino che sta nel mezzo fra le due cortine, e che non è altro se non una aggiunta molta tarda, come indica lo stile del panneggio e la natura del marmo. Originariamente quindi i due angioli con le loro cortine dovevano trovarsi ad assai maggiore distanza l'uno dall'altro, sì da lasciar scorgere fra loro tutta intera la figura di un defunto, con motivo simile a quello del monumento dell'Anguillara e di molti altri sepolcri italiani del secolo XIV, come ad esempio quello di Maria di Calabria († 1366) in Santa Chiara a Napoli, i cui angioli offrono nell'attitudine spiccatissime affinità con i nostri.

Fig. 13. Frammento di monumento sepolcrale.
Roma, Chiesa di San Cesareo.
(Fotografia Moscioni).

Le due figure angeliche, benchè snelle di forme, sono troppo corte, specialmente nella parte inferiore della persona, cosicchè, mentre sono ritte in piedi, a prima vista si direbbero inginocchiate. Tuttavia questo è quasi il solo difetto delle due sculture, che portano l'impronta del tempo a cui appartengono soltanto nei raggiramenti gotici del panneggio. In tutto il rimanente rivelano al contrario spiccatissima l'influenza classica: così nelle pieghe formate dalla tunica sul petto, nelle mani di proporzioni ragionevoli e ben fatte, e sopratutto nelle teste dall'ovale allungato, dal naso di forma prettamente regolare, dalla bocca a labbra carnose.

Nè veramente sarebbe qui il caso di lagnarsi dell'influsso dell'antico sull'arte medioevale, giacchè i due angioli di San Cesareo costituiscono forse il più bel saggio della scultura romana agli inizi del secolo XV. Basta ravvicinarli a quelli analoghi

[1] La riproduzione dell'intero altare è data dal DE WAAL (*Roma Sacra,* München, 1905, pag. 302), il quale per altro non rileva la posteriorità dei due angioli rispetto all'altare.

Fig. 14. Disegno del monumento del card. De Fonseca (dal Grimaldi). (Fotografia Gargiolli).

di Capranica e di San Pietro per valutare tutta la superiorità del nostro incognito marmoraro che sa dare morbidezza al marmo, naturalezza e vivacità di attitudini alle figure, grazia ed espressione ai visi.

È notevole come già in questi frammenti abbiamo esempio di quella collaborazione artistica che diverrà così comune nella scultura romana della seconda metà del secolo XV. Nell'angiolo di sinistra le penne delle ali sono più strette a lembi ondulati, in quello di destra più larghe, col margine qua e là diviso. Anche la capigliatura è trattata a ciocche con solchi più profondamente segnati nel primo che presenta anche panneggio alquanto più tormentato che non l'altro. E molto diverse pure sono le faccie; calma e rigida quella dell'angiolo di destra: contratta in una espressione dolorosa nella figura di sinistra.

Parrebbe che, pur essendo uno solo il direttore del lavoro, l'esecuzione dei due pezzi fosse affidata a due artefici distinti. Per lo meno da due diversi scalpellini fu certamente eseguita la rifinitura dei capelli, delle ali, ecc.

* * *

Proseguendo nel secolo XV non ci avanzano molti altri monumenti della scultura gotica romana. Sono ancora, come gli altri veduti sin qui, sepolcri: del cardi-

nale Pietro de Fonseca († 1422) nelle Grotte Vaticane, del cardinale Francesco Lando († 1427) su per lo scalone del palazzo di Santa Maria Maggiore, e del cardinale Ardicino della Porta *seniore* († 1434) nelle Grotte Vaticane.

Del primo e del terzo rimangono il semplice sarcofago [1] con la statua giacente del defunto; del monumento Lando soltanto la statua, riconoscibile per lo stemma che porta sul petto.[2]

Delle tombe De Fonseca e Dalla Porta possediamo poi anche il disegno dell'insieme, conservatoci dal Grimaldi [3] (fig. 14 e 16).

Nella prima abbiamo un motivo architettonico ancora del tutto simile a quello del monumento dell'Anguillara: il sarcofago, evidentemente addossato ad una pa-

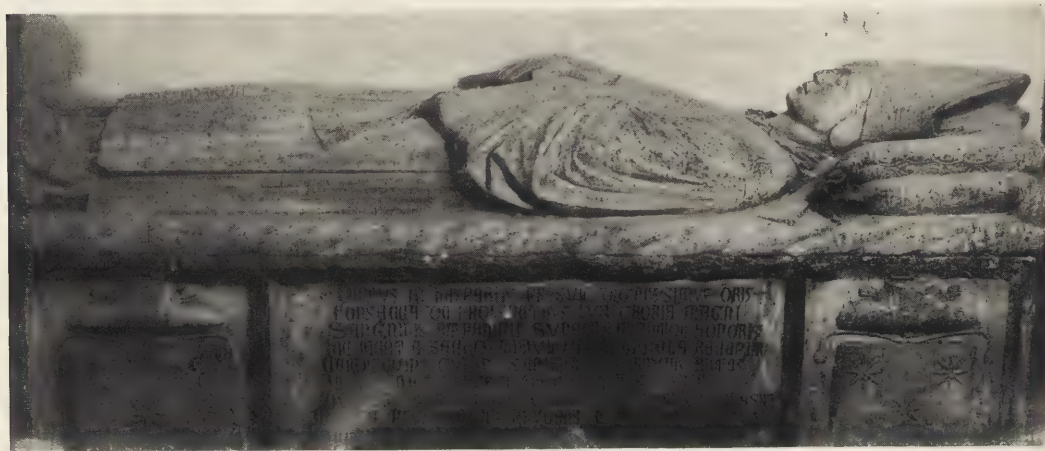



Fig. 15. Monumento del card. De Fonseca. Frammento. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargiolli).

rete, è retto sul dinanzi da due colonne che hanno per base, come nel monumento Caracciolo a Santa Maria del Priorato, due cariatidi leonine accovacciate; sul sarcofago agli angoli anteriori stanno due angioli ritti in piedi (certamente più simili a quelli del monumento dell'Anguillara e di San Cesareo, di quanto non lasci comprendere il poco esatto disegno), in atto di sollevare due cortine sospese ad una specie di padiglione dal tetto a larghe scanalature come quello dell'Anguillara: in alto il padiglione è ornato di un motivo gotico non troppo facilmente determinabile. Il monumento poi doveva essere indubbiamente completato da un gran baldacchino marmoreo già scomparso al tempo del Grimaldi.

[1] Le epigrafi sono trascritte dal DIONISI, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta,* Roma, 1773, pag. 158 e 160.

[2] Che il cardinale Francesco Lando fosse sepolto in Santa Maria Maggiore lo sappiamo dal DE ANGELIS (*Basilicae sanctae Mariae Maioris de Urbe descriptio et delineatio,* Roma, 1621, pag. 162) e dal LITTA (*Famiglie celebri italiane. Lando*).

[3] Mss. cit., f. 217 e 290 v.

Nel monumento Della Porta il sarcofago sembra posare su tre colonnine di cui il Grimaldi non ha disegnato che il capitello, omettendo i fusti; dal sarcofago si innalzano due colonne che sorreggono il baldacchino ad arco gotico trilobo con timpano tricuspidato; ai lati dell'arco s'innalzano due altre colonnine su cui posano due statuette, con un insieme non molto diverso da quello del monumento d'Alençon.

Fig. 16. Disegno del monumento del card. Della Porta (dal Grimaldi). (Fotografia Gargiolli).

Anche nelle statue funerarie non può dirsi che gli artisti introducessero grandi novità. Quella del De Fonseca (fig. 15) è ben proporzionata e costrutta, ed ha bei motivi di panneggio specialmente nelle ampie maniche; ma nel complesso non la si distingue dalle statue giacenti dei primi anni del secolo, mentre il viso, accuratamente scolpito, non presenta abbastanza spiccati i tratti caratteristici del defunto.

Più insignificante ancora è quella del Lando, grossolana e volgare per di più.

Per contrario ci si presenta come opera di un artista assai più interessante quella del cardinale della Porta (fig. 17), la cui testa può dirsi un bellissimo ritratto, mentre le mani colpiscono per il loro felice naturalismo, che veramente ce le fa sembrare più adatte ad un operaio indurito al lavoro, che non ad un prete.

* * *

Il monumento della Porta può considerarsi l'ultimo prodotto dell'arte gotica in Roma. Nel 1432 i fiorentini Donatello e Simone Ghini e subito dopo il Filarete vi recavano il verbo dell'arte nuova rinascente, che anche gli artefici romani ben presto

seguiranno, benchè con ripugnanza, senza comprenderne il vero spirito, riducendola quasi soltanto ad un'imitazione dell'antico così fedele quale i Fiorentini non praticarono mai. Il che non ci può stupire, avendo già osservato come gli scultori romani, anche sotto l'impero dello stile gotico, fossero spesso tratti a lasciarsi ispirare da modelli classici; ispirazione che, finchè non fu imposta come una moda venuta

Fig. 17. Monumento del card. Della Porta. Frammento. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargiolli).

di fuori, ma fu naturale portato dell'ambiente e libera manifestazione del gusto individuale degli artisti, non ne soffocò affatto le altre tendenze naturali, consistenti sopratutto in un rude naturalismo, ma era atta ad ingentilirle e migliorarle.

Cosicchè è quasi deplorevole che una troppo forte influenza esteriore abbia turbato questo naturale svolgersi del rifiorire della scultura romana, che, benchè assai modesto, aveva un carattere a sè, e, nei suoi prodotti migliori, quali il monumento Adam, gli angioli di San Cesareo e la statua funeraria Della Porta, poteva asciar sperare in un avvenire migliore che non sia stata la produzione artistica del periodo successivo alla venuta dei primi fiorentini in Roma.

LISETTA CIACCIO.

UNA RAPPRESENTAZIONE TRECENTESCA

DELLA LEGGENDA DI AUGUSTO E DELLA SIBILLA TIBURTINA.

(Tav. IV).

Al Piper,[1] che ha trattato diffusamente delle rappresentazioni artistiche della profezia cui s'ispira la leggendaria origine augustea dell'Aracoeli, era ignota una tavoletta del museo di Stuttgart (n. 465), la quale è più completa per l'iconografia della leggenda che non qualunque altra opera d'arte conservataci. E per quanto tale tavoletta fosse poi citata dal Cavalcaselle,[2] niuno pensò di analizzarla mettendola in relazione con la leggenda.

Gli esempi più antichi conosciuti di tali rappresentazioni si trovano in un bassorilievo decorante un arco che chiude il paliotto dell'antica *ara coeli*, opera di rozzo marmoraro romano della fine del secolo XIII o fors'anche del principio del successivo, checchè ne dica il P. Casimiro;[3] e in una miniatura di un codice estense, del *Memoriale Potestatum Regiensium* scritto da un anonimo nel 1285.[4] Lo scultore ha soppresso la Sibilla, approfittando dei due pennacchi dell'arco per figurare a sinistra Augusto incoronato che vorrebbe, e non riesce, inginocchiarsi; a destra, in un elissoide a nicchia, la Madonna che stringe il figliuolo. Non manca invece la Sibilla nel codice estense: essa è vicina ad Augusto, e ambidue indicano a un alto ovale pieno di nubi, sovrastante la porta d'una città, racchiudente la Madonna che sulle ginocchia tiene il Figliuolo, mentre due teste di angeli spuntano ai lati.

E a quest'ultimo tipo, salvo le mutazioni di atteggiamenti derivanti dalla varietà dei formati delle opere e della potenzialità drammatica degli artisti, si attenne l'arte italiana posteriore. Dall'accenno del Vasari[5] parrebbe che fosse stato di questo tipo anche l'affresco ora perduto del Ghirlandaio sopra l'arco della cappella Sassetti a

[1] *Mythologie der christlichen Kunst,* 1847, I, 485 e seguenti. Per la diffusione letteraria della leggenda cfr. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo,* 1896, II, 95 e seguenti.

[2] CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia,* edit. Le Monnier, 1887, IV, 286.

[3] *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli di Roma,* 1736, pag. 161.

[4] Il *Memoriale* è edito dal Muratori nei *Rer. It. Scrip.*, vol. VIII. La miniatura è riprodotta a contorni e descritta dal Muratori stesso nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi,* III, 880. Di questo codice non si ha più traccia nella Biblioteca Estense.

[5] *Le Vite,* edit. Sansoni, III, 257.

Santa Trinita. E agli stessi motivi ispiratori ubbidirono il Peruzzi a Fontegiusta, il Falconetto nel quadro ora conservato al museo di Verona (qui veramente manca la figura della Madonna, ma per la posizione di Augusto e della Sibilla è evidente la Madonna dovesse esservi, e in alto come nella miniatura del codice estense), infine uno scolaro del Cima nel quadretto, attribuito a torto al Carpaccio, conservato nella collezione Layard di Venezia.

A differenza delle opere citate, il quadretto di Stuttgart comprende, oltre la comune rappresentazione, la caduta degl'idoli nel tempio della Pace.

Esso porta la firma: *1358 Paulus cum Filio*, la quale parve falsa al Cavalcaselle, ma è piuttosto semplicemente svanita, sia perchè manca di errori paleografici nelle lettere gotiche, sia perchè lo stile della pittura si accorda perfettamente con quello di Paolo Veneziano, il fondatore della prima scuola di pittura a Venezia, la gotico-bizantineggiante.

Il pittore rappresenta Augusto e la Sibilla davanti le logge imperiali: la presenza di tali logge può far pensare egli abbia ricordato il passo della leggenda di Jacopo da Voragine (e certo all'opera di costui egli in generale s'ispira come vedremo in seguito), che accenna alla visione avvenuta mentre Augusto si sporgeva dalla loggia. La ragione poi per cui il pittore si contentò di ricordare le logge nel fondo può trovarsi o nella sua inscienza prospettica o nel ricordo di altre anteriori rappresentazioni, in cui doveva esser comune la vicinanza dell'Imperatore e della Tiburtina, poi che fra le opere citate non una contraddice a ciò.

Paolo da Venezia non si contenta di rappresentare la leggenda, ma pone anche delle scritte in cartelli che parafrasano, quando letteralmente non copiano, la narrazione di Jacopo da Voragine. Così si vedrà dal passo della leggenda che porremo a fianco dell'iscrizione: e in un caso la leggenda ci servirà a ricostruire approssimativamente una scritta illeggibile. La Sibilla dunque tiene il seguente cartello:

Die Nativitatis Christi Jehsus Audivit Octavianus Imperator Vocem Dicentem Hec Est Ara Celii Dixit Que Ei Sibila Hic Puer Maior Te Est Qui Stat In Sinu Virginis In Circulo Aureo Solis Ideo Ipsum Adora.

E così dice Jacopo da Voragine (ed. Graesse, 1890, pag. 44):

Cum ergo in *die nativitatis domini* consilium super hac re convocasset et Sybilla sola in camera imperatoris oraculis insisteret, in die media *circulus aureus* apparuit *circa solem* et in medio circuli *virgo* pulcherrima, puerum gestans *in gremio*. Tunc Sibylla hoc Caesari ostendit, cum autem *imperator* ad praedictam visionem plurimum admiraretur, *audivit vocem dicentem* sibi: *haec est ara coeli; dixitque ei Sibylla: hic puer maior te est* et *ideo ipsum adora*.

Davanti gli occhi di Augusto, in alto, entro un cerchio d'oro, è la Madonna col Bambino il quale tiene in mano un altro cartello:

Puer Etherens Sum Ex Deo Viventi Sine Tempore Genitus Ex Intemerata Virgine Sine Macula Natus.

Corrispondente al passo di Jacopo da Voragine (id. pag. 44):

Refert quoque Timotheus... quod Octavianus... audivit vocem sibi dicentem: *puer aethereus ex Deo vivente sine tempore genitus,* non multum post *ex intemerata Virgine* Deus homo nasciturus *sine macula.*

Il Padre Eterno sovrasta alla Vergine, circondato da angeli leggermente segnati: tale figura non si trova in nessuna leggenda ed è stata posta dall'artista forse per commento grafico dell' « ex deo viventi », fors'anche per l'abitudine già invalsa nell'arte bizantina di far sovrastare all'immagine della Madonna il Padre Eterno o la sua mano, qualche segno insomma della presenza della divinità.

La parte inferiore della tavola è divisa in due parti dalla fonte dell'olio: la sinistra è occupata dalla Sibilla e da Augusto; la destra, dal tempio della Pace nella cui base si legge molto confusamente:

Templum Pacis In Eternum..... Coruit Quando Virgo F...... P......

Il da Voragine ci dà l'integrazione approssimativa (p. 42):

Impossibile enim crediderunt (quelli che avevano udito il responso d'Apollo) quod unquam pareret virgo. Unde in foribus templi titulum nunc scripserunt: *templum pacis aeternum.* Sed *in ipsa nocte qua Virgo peperit,* templum funditus *corruit..*

Entro il tempio cadono due idoli; fuori, quattro uomini si ritraggono spaventati. Jacopo da Voragine parla della caduta della statua di Romolo.

Nel riparo più basso della fonte si legge:

Fons Aque In Liquorem Olei Rome Versus Est Die Qua Christus De Maria Virgine Natus Est.

Jacopo da Voragine (pag. 43):

Nam *in ipsa nocte nativitatis dominicae,* obscuritas noctis in claritatem diei versa est. *Romae* etiam *fons aquae in liquorem olei versus est* et erumpens.....

Probabilmente un devoto committente con la Leggenda Aurea alla mano costringeva l'artista, più che non si fosse usi di fare, a rimpinzare la scena; nè all'esecutore si può negare una certa ingegnosità nel disporre le varie rappresentazioni.

LIONELLO VENTURI.

RICORDI INEDITI DI ARTISTI DEL SECOLO XVI.

I. Il mausoleo di Nicolò IV in Santa Maria Maggiore.

Il nome di Nicolò IV, Girolamo Mascio da Lisciano nella diocesi di Ascoli, è scritto a lettere d'oro nei ricordi della basilica liberiana. Vestito l'abito di San Francesco a vent'anni, eletto ministro generale dell'ordine nel capitolo di Lione l'anno 1274, e cardinale nel concistoro del 12 marzo 1278, prese parte al famoso conclave di Santa Sabina del 1287-88. Uccisi o sbandati tutti i sacri elettori dalle febbri perniciose, il solo cardinale Mascio rimase saldo al posto, pur mantenendo gran fuoco nella sua cella anche in piena estate, per combattere l'infezione dell'aria. Di questa sua coraggiosa condotta ebbe compenso il... 1288 con l'elezione al pontificato, nel breve corso del quale « apud Basilicam S. Mariae Maioris sedem fixit » abitando la canonica demolita al tempo di Paolo V. Rifabbricò, ampliandola, la tribuna: ne rivestì la conca di mosaici con l'opera di Fra Iacopo da Turrita: rifece il pavimento alla cosmatesca sino al confine col presbiterio: restaurò i mosaici del portico con l'opera di Filippo Russuti: trasferì il coro dell'aula nel presbiterio: e dotò la basilica di suppellettile del peso di 159 libbre d'oro, e di 1225 libbre d'argento. In tutte queste opere ebbe a compagno e partecipe della spesa il cardinale Iacopo Colonna, il quale, morto Nicolò ai 4 di aprile del 1292,[1] eresse per sua memoria una cappella, una delle quattro che la famiglia Colonna finì col possedere in questa sola basilica.

Nicolò IV era stato dimesso in terra nel coro,[2] davanti alla cappella del presepe, e vicino alle reliquie di San Girolamo, il cui trasferimento dalla Palestina a Roma si dice essere avvenuto precisamente in questi tempi (1284-1285): in ogni caso Nicolò IV è l'autore della bolla con la quale è prescritto l'ordine delle feste da celebrarsi in onore del santo. Tanto le reliquie di questo, quanto quelle del pontefice ebbero a patire strane vicende.

Quelle di San Girolamo furono trasportate primieramente dalla cappella del Presepe all'altare dei Guaschi, che stava isolato nella nave di mezzo, vicino ai gradini

[1] Vedi: Francesco Maria de Amatis, *Clarorum Asculanorum praeclara facinora*, Romae, 1622; Antonfelice Mattei e Girolamo Rossi, *Vita Nicolai IV ex codd. vat. cet.*, Pisis, 1761 e 1766. Giacinto Cantalamessa Carboni, *Memorie*, pag. 34.

[2] Vedi Ciacconio, *Vitae*, tomo I, pag. 788; De Angelis, *bas. liber. descr.*, pag. 158.

del presbiterio. Di qui le tolse, al tempo di Sisto V, il canonico Cerasola, e le nascose sotto il grande disco di porfido nel piano del presbiterio stesso, per timore che il papa non volesse trasferirle alla nuova chiesa di San Girolamo degli Schiavoni.

Il card. Domenico Pinelli († 1611), in occasione di certi lavori eseguiti sotto la sua arcipretura l'anno 1600, le cavò di sotto la « rota porphiretica » per celarle nella parte più profonda della confessione, la cui finestra serrò con cancelli di metallo dorato. Quivi rimasero in pace sino al tempo di Benedetto XIV, il quale ai 14 di novembre del 1747, intrapresa la demolizione del vecchio altar maggiore e della confessione, trovò tre ricettacoli. Il primo — già urna cineraria di Cneo Annéo Nereo CIL. VI, 11676 — fu creduto contenere avanzi del Presepe: nel secondo fu trovata una capsa ovale d'argento contenente scheggie d'ossa che furono credute di San Girolamo: nel terzo (urna cineraria anepigrafa di marmo greco quivi posta da Pasquale I) si rinvennero pezzetti di pietra e di gesso, e scheggie d'ossa lunghe e sottili.

Nicolò IV, come dissi, era stato sepolto in terra in una fossa segnata col semplice epitaffio HIC TUMULUS TUMULAT *cet* (Forcella, tomo XI, pag 11, n. 6) dalla quale lo trasse il card. Iacopo Colonna, per deporlo a piè dell'altare nuovamente eretto, del quale così parla Bonifacio VIII in una bolla citata dall'Adinolfi, tomo II, n. 196: « altare in eadem basilica extra dictam cappellam (Sancti Ioannis Columnensium) de novo erectum pro anima fel. recordationis Nicolai pp. IV ». In questo brano è taciuto studiosamente il titolo della cappella, perchè essendo stato un Colonnese il promotore del culto verso Nicolo IV, Bonifacio non poteva vederlo di buon occhio a causa del suo odio feroce verso detta famiglia.

Il culto, se pure culto ci fu, non durò gran tempo. Vedi Benedetto XIV, *dissertatio circa publicum cultum... Nicolai pp. pp. IV*, cet., Venetiis, 1751.

Una scrittura dell'archivio liberiano, riportata dal de Angelis a c. 55, così determina il sito del sepolcro: « Nicolaus quartus iacebat in terra prope portam minorem a latere tribunae: in hoc loco non erat porta sed sacellum dominorum Columnensium sicut in aliis tribus angulis basilicae ».

Il documento inedito che son per pubblicare si riferisce al mausoleo col quale il card. Felice Peretti, il futuro Sisto V, volle sostituire l'umile fossa del predecessore. La ragione che indusse il Peretti ad onorare la memoria di Nicolò IV, a preferenza dei tanti papi privi di conveniente sepoltura, si deve ricercare tanto nella « carità del natìo loco » (cfr. l'AVSCULANO PICENO della prima linea della dedicazione, Forcella, tomo XI, pag. 43, n. 81) quanto nel desiderio di liberare dagli ingombri l'accesso alla cappella Sistina del presepe, il cui disegno era già maturo nella mente del cardinale.

Gl'illustratori della basilica ripetono l'uno dall'altro la notizia: « Sisto V col consenso del capitolo e dell'arciprete card. Sforza eresse il deposito con l'opera di Leo-

nardo da Sarzana e disegno di Domenico Fontana » nella quale tutto è sbagliato. Il deposito fu eretto nel 1576 sei anni prima dell'elezione di papa Sisto, e ne fu esecutore non Leonardo da Sarzana, artista che non ha mai esistito, ma Alessandro Cioli scultore fiorentino ben noto. Il Leonardo che modellò e scolpì la figura del defunto, e quelle della Religione e della Giustizia, è il Leonardo Sormani da Savona, fratello di Giovanni Antonio, le cui opere in Roma sono altrettanto numerose quanto cospicue. Si acconciò da garzone con gli architetti della villa Giulia per restaurare statue e busti di scavo, e per tutta la seconda metà del secolo prestò l'opera in servigio del Vaticano. Si ricordano fra i suoi lavori una « statua marmorea S.ti Pauli ad ornatum portonis Castri S.ti Angeli (Mand. tesoreria, 1556, c. 102, Arch. st.) — Sepoltura bo: me: d. Rodulphi Pii cardinalis carpensis nuncupati in ecclesia S.me Trinitatis de Urbe (Bertolotti, *Art. sub.*, pag. 102) — insigne seu arma pontificia sculpta supra portam Dohane alme urbis »: sei busti di cardinali nel palazzo di Cantalupo per conto di Pier Donato Cesi, molte statue nella cappella Sistina a Santa Maria Maggiore, il San Pietro sulla Colonna traiana e il San Paolo sulla colonna del divo Marco, modellate d'accordo con Tommaso della Porta, e finalmente l'acconciatura dei cavalli quirinali. Se il seguente notamento della Tesoreria Segreta pubblicato dal Bertolotti a pag. 107 si riferisce allo scultore del mausoleo di Nicolò IV, si vede che la lunga carriera non gli aveva portato fortuna.

« 14 novembre 1582 scudi 15 di moneta de parola di N. S. a Leonardo Sermanno scultore, povero vecchio, per soventione della sua povertà ».

Segue il testo del documento dal quale ho tolto tutti i particolari tecnici di minore importanza.

Conventiones supra constructione sepolture fe: me: Nicolai Pape quàrti.

In nomine Dñi Amen. Anno 1573 indictione p.^a^ die vero 25 Maij ... ill.^mus^ et Rev.^mus^ B. frater felix Perettus miseratione divina tituli S.^ti^ Hieronimi illiricorum S.^te^ Romane ecclesiè presbiter Car.^lis^ de Montealto nuncupatus Princeps firmanus, Volens construere sepulturam pro fe: Me: Nicolao Quarto dum viveret summo Romano Pontifice in ecclesia S.^te^ Maioris Urbis, et in loco infradicendo collocare et *magister Ciolus florentinus* Scarpellinus in Urbe Artifex huius operis sponte. ad conventiones infradicendas devenerunt, per quas idem Alexander dictum opus omnibus suis rebus cura et impensis perficere promisit ac perfectum in dicta ecclesia Ponere et collocare pro precio et pactis contentis in capitulis desuper formatis huiusmodi tenoris videlicet: Capitoli et conventioni dell'opera da farsi della sepultura della fe: me: di Nicolo Papa Quarto da Porsi nella chiesa di S.^ta^ Maria Maggiore ad instanza dell'ill.^mo^ et Rev.^mo^ Cardinal Montalto da me Alexandro Cioli.

Prima si farà da me tutto il primo Basamento che posa sopra il Piano del pavimento del Coro di marmi rossi simili a quello che hoggi in detta chiesa è cominciato... le dua colonne

di palmi dodici et un terzo di altezza, le quali si faranno di Porta Santa overo di Africano et facendo dette Colonne di africano si faranno li Pilastri della medesima Pietra

li Capitelli delli Pilastri et colonne saranno dell'ordine Jonico simile al disegno, quali saranno di Marmi Bianchi con suoi intagli simili al detto disegno

li stipiti et Architrave dell'ornamento della Nicchia del Papa di Marmi bianchi et che habbia da sfondar detta Nicchia palmi dua in dentro

il fondo di Detta Nicchia drieto la statua del Papa sara di mischio di Porta santa

l'epitaffio del Piedistallo sotto il Papa di marmo nero et similmente le pietre delli tre epitaffij sopra le figure et il papa saranno di Marmi Neri...

la Croce ultima sopra il frontespizio di Palmi tre e mezo, si fara di Bronzo simile al disegno dorata: la *statua del papa* si fara di Palmi otto et mezo di altezza et di larghezza et grossezza proportionata

sara di marmo nuovo di Carrara bianco et bellissimo con il Regno et altri ornamenti Pontificali in atto di Benedittione a sedere et volendo detto ill.^{mo} Cardinale che dall'altra mano tenghi un libro, si fara con detto libro ancora et tutto ben lavorato simile *a quello di Campidoglio.*

le due statue dalle bande della statua del Papa cioe la *religione* et la *giustitia* saranno palmi sette di alteza l'una et di Marmi nuovi di Carrara con gli ornamenti et attitudine a beneplacito di detto ill.^{mo} Cardinale

li *doi putti* in atto di adorar la Croce sopra il frontespizio saranno similmente delli medesimi Marmi di Carrara benissimo lavorati.

Prometto a sua S.^{a} M.^{ma} dar finita l'opera di tutto punto murata et collocata a mie spese in S.^{ta} Maria Maggiore nel luogo disegnato *rincontro all'organo del Coro delli Sig.^{ri} Canonici* fra termine di un anno cominciando al primo di giugno prossimo di questo anno 1573 da finirsi all'altro giugno del 1574 per Prezzo in tutto di scudi Mille trecento ottanta di moneta a giuli dieci per scudo...

Actum Rome in regione Parioris in edibus dicti R.^{mi} d. Cardinalis. (Not. Prospero Campano, prot. 425, c. 631-635 in Archivio di Stato).

Il sito scelto dal card. Peretti « rincontro all'organo nel coro » al piano del quale si saliva allora mediante due scale di otto gradini per ciascuna, è indicato con la lettera *i* nello schema icnografico, posto dall'Adinolfi a pag. 157 del secondo tomo. Vedi anche Cod. Vallicelliano F, 13, parte III, c. 21. Quivi rimase indisturbato il deposito sino all'anno 1746, quando l'architetto Fuga stabilì di trasferirlo nel posto che ora occupa in fondo alla nave di mezzo a sinistra. Ai 29 di novembre di quell'anno, cavandosi il piano del coro sotto la lastra già ricordata HIC TUMULUS TUMULAT, fu trovata una cassa di pietra col suo coperchio sulla quale erano incise le parole: † HIC REQUIESCIT NICOLAUS PP. IV. FILIUS BEATI FRANCISCI. La cassa conteneva « minutissimi frammenti di ossa con ceneri involte fra molti brandelli di panno, alcuni de' quali erano di drappo d'oro col fondo di pavonazzo, ed altri di pura seta di color caffè ». Vedi le schede di Giuseppe Bianchini nella Vallicelliana I, tomo II, c. 2: e il rogito in atti del notaio Monti che si conserva nello stesso volume.

II. Il sepolcro del cardinale Gambara.

Uberto Gambara, nato in Brescia nel 1489, dopo avere seguìta nella prima giovinezza la carriera delle armi, volle scambiarla per quella ecclesiastica appena giunto in Roma dopo l'elezione di Leon X. Il *cursus honorum* del prelato bresciano comprende la nunziatura di Portogallo sotto i tre pontefici Leone X, Adriano VI e Clemente VII: quella di Francia presso Francesco I e d'Inghilterra presso Enrico VIII poco prima del Sacco: il governo di Bologna al tempo della coronazione di Carlo V: il vescovato di Tortona nel 1528. In ricompensa del servigi resi Paolo III nel concistoro del 19 dicembre 1539, gli concesse la porpora col titolo dei SS. Silvestro e Martino ai Monti. Morì di sessant'anni in Roma, nella sua casa al Pellegrino, lasciando erede delle sostanze il nipote conte Brunoro di Gambara, il quale volle mostrare gratitudine verso il benefattore erigendogli una ricca memoria sepolcrale nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Brescia. A quest'opera d'arte si riferisce il seguente documento non privo d'interesse per più rispetti. In primo luogo fissa la morte del cardinale al 14 febbraio 1549, data anteriore di dieci anni a quella ricordata dal Moroni. In secondo luogo contiene il più antico ricordo a me noto dell'uso della *Pietra di Botticino* in opere d'arte ornamentali. In terzo luogo spiega forse l'origine del nome della tenuta *Torre Brunoro* posta sulla destra della strada di Decimo (l'antica Laviniate) e confinante con quelle di Spinaceto, Mostacciano e Torre de' Cenci. L'atto qui riportato si trova a c. 62 del protocollo 1445 del notaro Alessandro Pellegrini in Archivio di Stato.

Addì xxi Marzo 1549.

Conventiones supra faciundo sepulchro R.mi cardinalis de Gambera

Questi sono li capitoli, patti et convenzioni fatti... tra l'Ill.mo S.r conte Brunoro di Gambara et mastro Giovanni de Marchesi da Salni (?) scarpellino in Roma per il sepulchro et deposito da farsi alla bona memoria del R.mo et Ill.mo cardinale di Gambara...

Il detto mastro Giovanni promette fare il sepulchro et deposito del detto Rmo cardinale in Bressa, *di pietra di Bressa biancha, di quella sorte che si ricava nel loco chiamato Botesino vicino a Bressa circa a sei miglia* et questo con due figure di rilievo (in margine cio è un Moisè et et un S.to Giovanni Evangelista) et dui Angeli di Basso rilievo tutti di marmo, quali figure promette farle lavorar qua in Roma et seguir sopra di detto sepulchro nel modo et forma che sta nel disegno sopra ciò fatto, consegnato da dette due parti per loro cauzione a me notaro (in margine: eccettuando però il spacio del tabernacolo e li suoi due angeletti da lato, quali

detto S.r conte farà far di bronzo et metallo a sue spese) et detto sepulchro con le sudette figure di marmo secondo il detto disegno promette farlo compire perfetto et fornire in Bressa in tempo di mesi diciotto, i quali vogliono cominciare over s'intendono cominciati alli 14 di Febraro prossimo passato nel quale morse il detto cardinale di Gambara salvo sempre legitimo impedimento di guerra over peste et a vicenda il S.r conte promette di dare et pagare a detto mastro Giovanni per la fattura et per prezzo di detto sepulchro come di sopra da farsi, scuti seicento novanta uno, d'oro in oro in tre paghe.

Actum Romae in domo habitationis prefati ill. d. comitis Brunorij in via Peregrini.

II. Pirro Ligorio pittore.

Il seguente documento mostra il Ligorio, già famoso come archeologo, architetto e falsificatore d'iscrizioni, sotto un aspetto nuovo, quello di dipintore di grottesche. Tale partito di decorazione, già messo in voga da Giovanni Ricamatore da Udine nelle loggie, e che doveva suggerire motivi così eleganti ai decoratori di Villa Madama, degli appartamenti di Clemente VII e Paolo III in Castel Sant'Angelo, del casino di Baldassare Turini da Pescia sul Gianicolo, e di altre simili fabbriche della prima metà del cinquecento, era stato studiato dal Ligorio sugli originali nelle grotte sepolcrali, e fra i ruderi delle case patrizie dell'Alta Semita e delle Esquilie. E ne parla più volte, e con particolare ammirazione nei volumi torinesi e bodleiano, dando notizie di scavi e di ritrovamenti che sarebbero invero preziose, se potessimo accettarle senza beneficio d'inventario. E ricordo una strana circostanza. Nello stesso anno 1542 nel quale Pirro Ligorio s'accordava col suo cliente per « depingere alla gottescha » quella tal loggia del palazzo, l'editore Tommaso Barlachi, maestro e predecessore dei Salamanca e dei Lafreri, finiva di pubblicare la splendida serie delle 24 tavole incise da Enea Vico, che possono quindi aver servito di modello o d'ispirazione al Ligorio stesso. Vedi il Bartsch, tomo XV, pag. 361, n. 467-490: « Differents panneaux de grotesques dessinés d'après les peintures antiques par Enea Vico: suite de vingt-quatre estampes » la prima delle quali (n. 467) contiene un cartello con l'iscrizione *laeviores et, ut videtur, extemporaneae picturae quas grotteschas vulgo vocant* »; e le altre la firma dell'editore « Tomaso Barlachi faciebat » e le date 1541-1542.

L'arcivescovo di Benevento, che diede commissione al giovane artista (il Ligorio era nato a Napoli circa il 1527) di dipingere la loggia è Francesco della Rovere. Vedi il Gams *Series episc.* pag. 672. Per conseguenza il « palatium situm in regione Columne in via Lata » è quello detto d'Urbino, già Santorio, che occupava la fronte sul corso del presente palazzo Doria. Credo probabile che negli *album* di vedute più antichi e nelle guide illustrate del Cinquecento si possano trovare indizi del « lovium supe-

riorem supra porta magistrali et maiori palatii » nel quale furono eseguite le grottesche ligoriane.

Indict.e xi Die 15 maij 1542.

Conventio picture pro R.mo Archiepiscopo beneventano.

Personaliter constitutus magister Pirrolus ligorius de neapoli pictor promisit et convenit Rmo Domino Archiepiscopo benevenuto (sic) presenti Idest depingere alla gottescha (sic) lovium superiorem supra porta magistrali et maiori palatii sue habitationis siti in Regione Columne In via lata juxta designationem prefati Rev.mi Domini Archiepiscopi Et ad usum boni magistri Et dictus R.mus Archiepiscopus promisit dare pro sua mercede scuta triginta, de quibus nunc manualiter habuit pro arra et parte pacamenti ducatos quinque auri, Residuum vero prefatus R.mus promisit solvere de manu in manum Et dictus magister pirrus promisit dictum laborerium perficere usque ad medium mensem mensis Augusti proxime futuri etc. (Not. Stefano Amanni, prot. 105, c. 227, Archivio di Stato).

Vallombrosa, 18 luglio 1906.

RODOLFO LANCIANI.

VARIETÀ.

Di alcune particolarità dei bronzi decorativi delle navi romane sommerse nel lago di Nemi.

Come è noto, il sig. Eliseo Borghi, nel 1895, estrasse dal lago di Nemi numerosi oggetti pertinenti a navi romane sommerse, i quali furono descritti nelle *Notizie degli scavi* degli anni 1895 (pag. 361 e segg. e 461 e segg.) e 1896 (pag. 188 e segg.). Il Ministero della pubblica istruzione ha, non è molto, acquistato quei notevolissimi oggetti per il Museo delle Terme, nel quale sono ora esposti. Fra essi hanno importanza per l'arte figurata quelli che qui brevemente descrivo.

Una cassetta cilindrica di bronzo, portante sulla superficie curva una maschera di leone, di bella e vigorosa fattura (fig. 1). La fiera di aspetto maestoso guarda innanzi, un poco in alto, con le sopracciglia aggrottate: la bocca è alquanto aperta: tra i poderosi denti canini, i quali trattengono un grande anello mobile, esce la lingua. La criniera, divisa in ciocche disordinate, incornicia bellamente la fronte e il muso tutto, e dà maggiore imponenza all'aspetto forte e fiero della belva. Questa cassetta, come è stato già notato, formava il cappello di una colonna da ormeggio. [1]

Due cassette quasi cubiche di bronzo, portanti ciascuna una testa di lupo [2] assai espressiva ed accuratamente lavorata (fig. 2). L'espressione di queste teste corrisponde in tutto a quella del leone ora descritto. Esse hanno lo sguardo truce, la bocca semiaperta e il labbro superiore contratto per mostrare i denti, le nari dilatate, la lingua sporgente; insomma l'atteggiamento proprio di questi animali quando vogliono spaventare l'avversario presente. [1]

Due altre cassette di bronzo in forma di parallelepipedo, ciascuna delle quali ha su di una delle pareti lunghe una maschera leonina di bellezza e fattura inferiore alle altre teste ora descritte (fig. 3). L'aspetto è quasi ributtante. Il naso assai grosso e schiacciato. Il pelo su tutto il volto non è indicato; la pelle è quindi liscia. Le guancie più che ferine paiono umane, ma turgide e contratte.

Un'altra cassetta quasi cubica portante su di una parete una testa di Medusa degna d'osservazione (fig. 4), della quale dirò appresso.

Queste ultime cinque cassette mancano della parete opposta a quella in cui è la protome, perchè in esse si conficcava la estremità di un trave, di cui rimangono ancora grossi avanzi, come vedesi nella figura 5, che riproduce appunto una di queste cassette vedute dalla parte posteriore. Le estremità delle travi, come dice il Malfatti, [2] venivano così *protette* ed *ornate*.

[1] V. Malfatti, *Le navi romane del lago di Nemi*, Roma, 1905, pag. 64.

[2] Il Malfatti, nell'opera citata (pag. 65) dice che una delle due teste, e precisamente quella da noi riprodotta nella fig. 2, è di iena. In realtà mancano elementi sufficienti per poter stabilire che una di queste due teste è d'animale diverso da quello rappresentato dall'altra. L'artefice che le ha formate si è studiato di farle somigliantissime, non solo nell'espressione, ma anche nei particolari della trattazione del pelo.

[1] Degno di nota è pure che tutti e due i lupi hanno l'orecchio sinistro teso in avanti e quello destro teso indietro, quasi che (con quel movimento proprio degli animali che hanno gli orecchi mobili) vogliano meglio distinguere un rumore che giunga da sinistra.

[2] Op. cit. pag. 66.

Le teste di fiere che trattengono l'anello mobile non sono state ottenute con un'unica fusione. L'artefice ha fuso separatamente l'anello, la mascella inferiore e il resto della protome: ha quindi messo a posto e saldato la mascella inferiore, dopo aver serrato fra mascella e mascella l'anello. La saldatura è assai ben celata.

La testa di Medusa va certamente annoverata fra quelle di tipo bello. Il viso rotondo, la bocca chiusa, gli occhi sbarrati come fissassero intensamente lontano, l'arco sopracciliare ben rotondeggiante e parallelo alla linea del ciglio superiore, e non contratto nel punto dove si congiunge col naso, dànno a questa bella protome una espressione terrificante. Essa è forse il più bello fra quei tipi di Medusa assai adoperati durante l'impero, come elemento decorativo di corazze, di elmi, di scudi, così di guerrieri come di gladiatori. In questi arnesi tali protomi avevano la stesso ufficio che i *gorgoneia* sulle egide, sugli scudi, sulle pareti dei sarcofagi e dei cippi sepolcrali, cioè servivano ad incutere terrore e come *apotropaia*. [1]

In ciò del resto questa testa di Medusa si accorda assai bene con le teste e le maschere su descritte.

Infatti le teste di lupi e di leoni non hanno nulla a che fare con quelle rappresentanze d'animali, in rilievo o dipinti, che adornavano la prora o la poppa delle navi, le quali poi da essi prendevano il nome, così che la nave chiamavasi, per es., *Taurophoros* se sulla prua aveva la rappresentanza di un toro, *Leontophoros* se di un leone, e così via dicendo. [1] Ma queste protomi erano veri e propri *apotropaia*, [2] di cui, per un popolo divenuto oltremodo superstizioso per influenza dei culti orientali che si venivano introducendo in Roma, doveva avere specialmente bisogno una nave. E non è certo raro trovare tali animali, o le loro teste soltanto, adoperate come amuleti. [3]

Fig. 1.

[1] Cfr. Gaedechens, *Eberkopf und Gorgoneion als Amulete*, in *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheilande*, 1869, vol. 46, pag. 28 e segg. Per il valore apotropeico dei *gorgoneia* vedi le indicazioni bibliografiche nell'articolo di Furtvaengler, *Gorgones und Gorgo* in *Roscher Lexikon*, I, 11, pag. 1697.

[1] Tutti i passi degli antichi che c'informano su questo sono raccolti dal Torr, *Ancient ships*, pag. 65, note 148 e 149; pag. 36, nota 90.

[2] Cfr. Gaedechens, op. cit.. pag. 35 seg.

[3] Cfr. Jahn, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Berichte über die Verhandlugen der*

Un *apotropaion* era pure certamente la cassetta di bronzo, pertinente ad una seconda nave pure sommersa nel lago di Nemi, sur una cui

Fig. 2.

parete [1] è riportata una mano destra con antibraccio, che posa su di una lamiera arrotondata nel lato superiore. [2]

kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, VII, 1855, pag. 28 e segg., specialmente pag. 58 e 97, tav. III, n. 2 e 3, tav. V, n. 2. Come è noto, *apotropaia* erano le teste di leone che spessissimo, come i *gorgoneia,* si vedono sulle pareti dei sarcofagi, delle urne cinerarie e dei cippi. Meno spesso troviamo lupi e teste di lupo adoperati, nel mondo romano. come *apotropaia;* ma ciò si spiega facilmente se si pensa che questo animale era ritenuto quasi sacro, perchè si connetteva con la leggenda, riconosciuta ufficialmente come storia, delle origini di Roma. Sopra scudi di guerrieri nelle pitture vascolari greche vediamo, come altri animali feroci, rappresentato anche il lupo.

[1] È riprodotta in *Notizie degli scavi* 1895, pag. 461; vedi MALFATTI, op. cit., pag. 70, fig. 26 e 52.

[2] Che le mani *destre* con o senza antibraccio, con o senza altri attributi, avessero, secondo gli antichi, il potere di allontanare i malefici effetti del fascino, è noto da un pezzo. Cfr. JAHN, loc. cit., pag. 53-57 e pag. 101 e segg.; BECKER, *Drei röm. Votivhände aus den Rheinlanden mit übrigen Bronzen verwandter Art zusammengestellt,* 1862, pag. 6; DILTHEY, *Drei Votivhände aus Bronze* in *Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich II,* 1878, pag. 45 e segg.; CAETANI-LOVATELLI, *Di una mano votiva di bronzo* in *Monumenti antichi pubblicati dall'Accademia dei Lincei,* I, 1891, pag. 170-186.

A mio credere, ha perfettamente ragione il Mariani (MARIANI e VAGLIERI, *Guida del Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziane*, ed. 3ª, pag. 64, n. 455) a ritenere l'altra bella mano illustrata dalla Lovatelli (loc. cit.) un *apotropaion* « infisso sulla poppa d'una nave », contrariamente all'opinione del Helbig (*Führer,* II², n. 1118), che la ritiene un *ex-voto.*

Tutti questi bronzi non avevano alcuno ufficio pratico, non solo perchè, come osserva acutamente il Malfatti, le scatole, sulle quali sono fissate (con chiodi facilmente riconoscibili nell'interno di esse) e saldate erano « semplicemente applicate » ai bagli e « non fissate mediante perni passanti o chiodi », ma anche perchè i denti delle fiere, i quali, come abbiam detto, trattengono gli anelli, si sarebbero certamente spezzati se gli anelli avessero ricevuto uno strappo anche relativamente non forte. Si aggiunga poi che questi anelli non presentano alcuna traccia di logoramento, che certo riscontreremmo se avessero servito per attacco di funi o di catene.

Fig. 3.

Dove si trovavano disposti queste protome? Dico subito che ritengo fossero allineate in una zona, che correva lungo l'orlo superiore [1] dei

[1] Naturalmente non è necessario credere che questa zona corresse per tutta la lunghezza del fianco della nave; anzi gli esempi che citerò appresso fanno ritenere piuttosto che essa si trovasse soltanto presso la prora e la poppa.

fianchi della nave. Non mancano esempi di rappresentanze di navi, in cui appunto vediamo quella zona variamente decorata.

Per citare alcuni esempi dirò che, appunto in quel posto dei fianchi di un vascello, ve-

Fig. 4.

diamo una serie di scudi nel rilievo con rappresentanza di nave, proveniente da Preneste ed ora nel Vaticano, riprodotto dal Torr nella su citata opera *Ancient Ships* (tav. V, 25) e nel rilievo scoperto a Taranto nel 1880 e riprodotto a pag. 78 delle *Mittheilungen des röm Instituts* dell'anno 1890.[1] Decorazione ancor più ricca vedesi nel bel rilievo esistente nel Palazzo Ducale di Venezia, e riprodotto pur esso nella tav. V, 24 dell'opera del Torr già citata,[2] il quale, come quello di Taranto, rappresenta l'assalto dato dai Troiani alle navi dei Greci.[1]

E una indicazione per la destinazione di questi oggetti, la quale si accorda con quanto ora ho osservato, la possiamo desumere, a mio vedere, anche da una importante particolarità, che riscontriamo in essi.

Chi osserva queste protomi rimane sorpreso di vedere che il loro asse facciale non è normale ai lati superiore ed inferiore delle cassette, ma è obliquo. Questa obliquità è assai apparente nelle maschere di leoni (non però in quello che adorna la testata della colonna d'ormeggio) e nella testa di Medusa ; ma un attento esame ce la fa scorgere anche nelle teste di lupo, dove naturalmente tale obliquità, per la forma stessa del muso della fiera, si distingue meno facilmente.

L'ottimo disegnatore del Museo Nazionale Romano, sig. Azelio Berretti, ha misuraro per me, con somma diligenza, la inclinazione delle varie teste, ed io riferisco i risultati delle sue misurazioni. Per maggior chiarezza anzi riproduco

[1] Vedi anche ROBERT, *Die antiken Sarcofag-reliefs,* III, suppl. tav. B.

[2] ROBERT, op. cit. III, pag. 366. Il Museo delle Terme possiede un grazioso monumentino che rappresenta una nave, la quale nella carena, a prora, porta in rilievo due leoni che si avanzano; sul fianco destro una rosa fra due rami; sul sinistro una tazza fra due delfini; e presso l'orlo superiore, per tutta la lunghezza, da prora a poppa, corre una zona nella quale sono in rilievo, nel fianco sinistro, una serie di *greche,* in quello destro, una dopo l'altra, le principali armi dei gladiatori. Quest'oggetto è ritenuto dal MARIANI (*Guida,* ecc., pag. 51, n. 653) « parte centrale di fontana », ma a torto, perchè manca il foro che avrebbe dovuto condurre l'acqua allo zampillo.

[1] Altri esempi significanti sono nelle figure che illustrano il bel articolo del TORR : *Navis,* in *Dictionnaire des Antiquités,* di Daremberg et Saglio Vedi specialmente le figure 5279, 5280, 5281 e 5295.

lo schema di una cassetta con protome di leone, con l'inclinazione dell'asse facciale, il quale forma con i lati lunghi della parete della cas-

Fig. 5.

setta un angolo di 84 gradi anzichè di 90. Come si vede, adunque, una inclinazione considerevole (fig. 6).

L'altra maschera di leone simile a questa è invece meno inclinata; il suo asse forma cioè un angolo di 87 gradi. Poco più inclinata di quest'ultima, però in senso inverso, cioè a destra anzichè a sinistra come le due precedenti, è la testa di Medusa, il cui asse facciale forma un angolo di 86 gradi e mezzo. Delle teste di lupi non posso dare la misura della inclinazione, nè mi pare del resto necessario darla.

Ho esaminato e fatto esaminare attentamente se le saldature avessero subìto qualche spostamento, che potesse giustificare questa apparente anomalia. Il risultato di questo esame è stato questo: che le saldature sono a posto intatte. Si deve dunque desumere che quella inclinazione non è casuale ma voluta. E perchè? Non mi pare che la ragione possa essere altra da quella che espongo.

Dopo i sapienti studi del tenente colonnello del genio navale, V. Malfatti,[1] siamo certi che i due galleggianti del lago di Nemi, a cui appartengono questi bronzi, avevano forma di nave, quindi l'orlo superiore dei fianchi di essi

Fig. 6.

andavano certo ascendendo verso prora e verso poppa, formando un arco, le cui estremità erano appunto a prora e a poppa. La zona in cui ho detto dovevano essere allineate le cassette doveva quindi pur essa formare arco, come del resto vediamo pure nei rilievi più sopra ricordati. E siccome le cassette, specialmente quelle due con maschera leonina sono grandi, grossi dovevano essere le travi alle cui estremità erano applicate; e forse queste grosse travi sostenevano proprio la tolda della nave. Ora, per legge estetica assai nota in architettura, l'asse

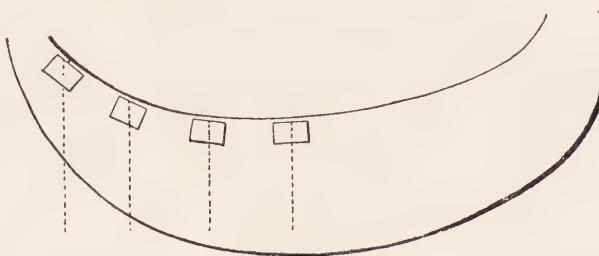



Fig. 7.

facciale delle protomi doveva essere perpendicolare allo specchio dell'acqua e quindi necessariamente inclinato rispetto ai lati terminali della parete della cassetta. Per maggiore chiarezza riproduco sullo schema dello scafo di una nave, che è sul fianco destro di un cippo

[1] Cfr. la relazione del Malfatti nelle *Notizie degli Scavi* del 1896 a pag. 393 e segg. e l'opera dello stesso più volte citata, pag. 111 e segg.

ora al Museo delle Terme,[1] siffatte cassette (fig. 7), avverto però che non intendo dire che i galleggianti del lago di Nemi avessero la forma che vedesi in questo schema.

Noi così non soltanto ci rendiamo conto della maggiore o minore inclinazione dell'asse facciale, perchè essa doveva essere maggiore in quelle protome che erano più verso poppa o verso prora; ma anche del fatto che alcune maschere erano inclinate a sinistra ed altre a destra, dipendendo ciò dall'essere queste poste verso l'una o verso l'altra delle estremità di uno stesso fianco della nave.[2]

Del resto una prova che le cassette si trovassero dove ho detto, offrono il rovescio di un *semis* con prora di nave,[3] nel quale appunto vediamo una protome che ritengo di *Helios*, e il bel rilievo con rappresentanza di trireme, rinvenuto a Pozzuoli,[1] ora nel Museo di Napoli, rilievo che vedesi qui sopra riprodotto da una buona fotografia fatta sull'originale.

Fig. 8.

Anche in questo, presso la prora, in un riquadro, è una testa di Medusa, la quale con quella di Nemi ha pure molta somiglianza.

Naturalmente la maschera leonina che è sulla cassetta cilindrica la quale formava cappello di una colonna d'ormeggio posta probabilmente sopra coperta, non ha, come non doveva avere, alcuna inclinazione.

Quanto sopra ho detto dimostra con quanta cura e sapienza tecnica erano state fatte le navi, i cui avanzi giacciono ora nel fondo del tranquillo lago nemorense.

Ettore Ghislanzoni.

[1] Cfr. L. Mariani e D. Vaglieri, *Guida del Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziane*, pag 14, n. 50.

[2] Anche la cassetta che ha sur una parete la mano destra, presenta una caratteristica che si accorda con quanto ho detto sopra. Il lato inferiore di essa non è normale ai due lati destro e sinistro, ma inclinato in modo che forma con quello destro un angolo acuto, con quello sinistro un angolo ottuso. Ciò prova che il lato inferiore seguiva necessariamente la linea dell'orlo della nave, che andava in quel punto ascendendo. Se questa mano stava verso poppa, possiamo essere certi che era sul fianco destro della nave. Il trave che in questa cassetta s'infila, dalla parte dell'antibraccio, doveva essere o una delle coste della nave (ed infatti è alquanto curvo) o parallelo a queste. In ogni modo, non v'è dubbio che la cassetta era posta in maniera che la mano stava in alto e l'antibraccio in basso, e non in senso contrario, come è nelle figure dell'opera del Malfatti (op. cit., figg. 26 e 52).

[3] D'Ailly, *Recherches sur la monnaie romaine* t. II, 3 tav. CXIII n. 4; Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 1674.

[1] *Real Museo Borbonico*, tom. III, tav. XLIV.

SCAVI E SCOPERTE.

Grecia.

Alcune tombe di epoca micenea sono state scavate dal sig. Keramopullos presso Tebe.

Il sig. C. Stephanos ha continuato le sue ricerche sulla primitiva età del bronzo nelle Cicladi, scavando una cinquantina di tombe di quest'epoca in Syros.

Dalla quantità di bronzi trovati in esse egli giudica di poter attribuire tali sepolture al periodo cosiddetto cicladico o amorgino della cultura premicenea. Le tombe sono rotonde o quadrate, coperte con lastre di pietra, con le pareti leggermente inclinate in dentro. Gli scheletri furono trovati interi, giacenti sopra un fianco, con le ginocchia avvicinate al petto.

Creta.

A Palaikastro di Sitia, il sig. R. M. Dawkins, ora direttore della Scuola inglese di Atene, ha praticato nuove ricerche per mezzo di pozzi di saggio. Proprio a sud dell'antico abitato, che si stende ai piedi della collina di Petsofà, ha scoperto ed esplorato una profonda grotta per natura aperta entro la roccia. Era piena di terra e di frammenti di vasi antichi, e a circa m. 6 dall'ingresso si trovarono tre urne funebri di terracotta del tipo comune a Palaikastro. Entro e fuori di esse si raccolse grande quantità di crani e di vasi. Se non che, mentre tutte le altre urne funebri prima rinvenute in quella località, appartengono distintamente alla fine dell'epoca micenea (tardo periodo Minoico III) [1] non altrimenti che le tombe della necropoli festia di Kalyvia, invece queste nuove urne di Palaikastro formano un'interessante eccezione, perchè rappresentano un momento di transizione dall'uno all'altro stile delle due ultime fasi del tardo periodo minoico, momento non prima osservato a Palaikastro. Il brocchetto a falso collo, così caratteristico della fine dell'età micenea, non trovasi affatto associato con le urne, e due di esse, che sono dipinte, mostrano chiaramente uno stile che non scende fino all'epoca suddetta; il più tardo aspetto nel motivo dell'*octopus* non vi si riscontra. D'altra parte lo stile medesimo è più progredito rispetto a quello delle ceramiche dipinte che si trovarono sui pavimenti delle case dello stesso tardo periodo minoico, e per ciò questi nuovi depositi funerarî di Palaikastro debbono essere datati al periodo che segue immediatamente la distruzione dell'abitato, che ebbe luogo alla fine del tardo periodo minoico II, nel tempo stesso della distruzione del palazzo di Knossos.

⁂ All' istmo di Gerapetra il sig R. B. Seager, membro della Scuola americana, durante la scorsa primavera, proseguì da solo le fortunate ricerche fatte colà negli anni precedenti sotto la direzione di Miss H. A. Boyd.

A) Presso il villaggio di Vasilikı, egli ha trovato e scavato piccole case private della borgata preistorica (del primitivo periodo minoico) vicina all'odierno villaggio sopra menzionato,

[1] Nel distinguere le diverse fasi della primitiva cultura cretese seguiamo la terminologia adottata dal sig. A. J. Evans nel suo *Essai de classification des époques de la civilisation minoenne*.

Le notizie intorno agli scavi del 1906, ci furono gentilmente fornite, per Palaikastro, dal signor R. M. Dawkins, per quelli all'istmo di Gierapetra e nei dintorni di Koumasa dal prof. S. Xanthoudidis.

dove egli stesso iniziò gli scavi due anni fa (v. *Transactions of the University of Pennsylvania*, vol. I, 1905). Ne ha raccolto altri esemplari dei vasi fittili, tipici di quella località, che si distinguono per la forma loro propria e per la esterna verniciatura di colore cangiante dal rosso al nero lucente. La forma più comune è quella di certi boccali più o meno grandi, a corpo sferico, con due anse impostate orizzontalmente sull'omero, e lungo becco sporgente in forma di collo d'oca. Simili ad essi per la forma, ma di stile alquanto più recente, sono altri vasi recanti un'ornamentazione geometrica in bianco sul fondo verniciato in nero o rosso. Inoltre, nel vuotare un pozzo, scavato nella roccia e profondo oltre m. 10, si sono trovati scelti vasi dei due stili suddetti. Le costruzioni, il pozzo e gli oggetti da essi provenienti appartengono tutti alla prima età minoica, contemporanea della cosidetta civiltà *cicladica*, alla quale sembra risalire l'intera borgata di Vasilikì; però questa dovette essere abitata pure nella successiva epoca di Kamares, infatti in un'abitazione si rinvennero parecchi vasi dipinti nello stile di tale epoca; notevoli una diecina di boccali, la cui decorazione caratteristica consiste in zone di pesci dipinti in bianco crema sul fondo nero.

B) Lo stesso sig. Seager ha scoperto due tombe micenee, scavate nel masso, di cui una, nei pressi di Gournià, conteneva un'urna fittile *(larnax)* con vasi micenei dipinti a decorazione in vernice bruna sul fondo giallognolo, pendagli d'oro, grani di collana in onice e pezzi quadrati di porcellana con rosette in rilievo. Nell'altra, trovata presso Episcopi, erano tre urne dipinte e circa cinquanta vasi micenei, dei quali i più a forma di brocchetto con falso collo.

C) Ma la più inaspettata scoperta è stata fatta dal sig. Seager nell'isolotto, oggi deserto, di Pseiras che giace nel golfo di Mirabello, di fronte a Kavousi. Con saggi esplorativi egli ha scoperto sul pendìo della costa meridionale, resti di costruzioni d'una borgata micenea, disposte su terrazze, e ha raccolto bellissime ceramiche dipinte nel miglior stile miceneo. Notevoli fra queste: tre *rhyta* dipinti con soggetti marini, due figurine di buoi di lavoro squisito per precisione e naturalezza, un cestino intrecciato con sovra quattro file di doppie asce dipinte a vernice bruna, e un sigillo lentoide con rappresentanza di donna.

⁂ La scorsa estate, il signor Stefano Xanthoudidis, eforo delle antichità di Creta, ha ripreso le sue ricerche in vicinanza del moderno villaggio di Koumasa (provincia di Messarà) dove, nel decembre del 1904, aveva scavato quattro tombe a *tholos* di quell'epoca antichissima (cicladica, o minoica primitiva) a cui appartiene anche la grande *tholos* scoperta dall' Halbherr ad Haghia Triada nel 1905.

A) Queste tombe, di cui tre hanno pianta circolare ed una quadrangolare, formano un gruppo isolato. Sono costruite sul sodo, con sassi rozzi, uniti da malta terrosa, ed hanno, verso est, la porta d'ingresso sormontata da un enorme blocco che fa da architrave. In una delle tombe circolari l'ingresso è doppio. La porta è sempre preceduta da un piccolo vestibolo quadrato e, innanzi a questo, esisteva uno spazio scoperto, in cui si sono rinvenute copiose ossa umane semibruciate e carboni. Parrebbe da questo che i morti, prima d'esser seppelliti nelle *tholoi*, venissero sottoposti ad una cremazione imperfetta. Nello spazio suddetto e negli altri vicini, fra le tombe, erano vasi fittili appartenenti alla primitiva e media età minoica. Accanto al luogo del supposto rogo, un po' più ad est, fra le due *tholoi* più grandi, il sig. Xanthoudidis ha ultimamente rimesso in luce delle aree circolari, accuratamente lastricate, che, a suo giudizio, potrebbero aver servito come *choroi*, o luoghi in cui si compivano cerimonie funebri in onore dei morti il giorno del seppellimento o degli anniversarî. Fra la terra cavata dalle tombe, si sono ritrovati una diecina di sigilli di diversa

materia e un leoncino in oro, appartenente a qualche collana.

B) Contemporaneamente, continuandosi le ricerche nell'antica borgata che si stende ad est delle tombe e sull'altura — dai pochi oggetti rinvenuti entro le fabbriche — si riconobbe che l'abitato era della stessa epoca delle tombe, cioè del primitivo periodo minoico.

La maggior parte delle case sono rovinate fino al piano di fondazione e persino ne sono state portate via le lastre del pavimento. La loro costruzione è assai semplice, avendo sempre pianta rettangolare; i muri esterni sono assai spessi, costruiti con grandi blocchi rozzi, alla maniera ciclopica; quelli interni, meno spessi, constano invece di sassi più piccoli, uniti con grande quantità di fango. Ogni casa si suddivide in più vani e, da una scala conservata in una di esse, si vede che in alcune esisteva pure il piano superiore.

Quasi nel centro dell'abitato, sull'acropoli cinta ancora in parte di mura a grandi blocchi, sorge il santuario composto di parecchi vani, fabbricati con special cura; le pareti interne erano intonacate e dipinte, i pavimenti lastricati e del pari coperti di stucco. In un vano il tetto dovette esser sostenuto da colonne, di cui restano le basi; sul pavimento di esso si trovarono ancora ritti due antichissimi idoli fittili, aniconici, l'uno di forma cilindrica, l'altro a cono molto allungato; vicino, una tavola da libazioni in steatite. Due idoli fittili, pure di forma cilindrica, stavano in altro vano del santuario.

C) Una mezza ora più ad est di Koumasa, nella pianura di Messarà, in luogo detto Ἁγία Εἰρήνη, lo stesso sig. Xanthoudidis ha scavato due *tholoi* del tipo e dell'epoca di quelle di Koumasa. Costruite a pietre rozze, con ingresso ad est preceduto da piccolo vestibolo quadrato, hanno muri perimetrali spessi circa m. 2 e misurano, pel diametro interno, l'una m. 8, l'altra m. 5 circa.

Nei vestiboli si rinvennero tazze fittili e un pugnale triangolare di bronzo dell'epoca cicladica.

Queste tombe furono usate anche in epoca micenea e, allorchè si rimossero i primitivi depositi funerarî, la tomba più piccola venne riempita alla rinfusa con ossa non bruciate, quella più grande con ordinarie urne fittili e con *pithoi*, in cui molti cadaveri erano seppelliti. Un anello a semplice fascia con castone di bronzo e una pietra incisa micenea attestano appunto che le *tholoi* seguitarono ad essere in uso nell'epoca suddetta.

D) Finalmente in luogo detto Πορτί, fra i villaggi di Vasiliká Anoja e Kandila il signor Xanthoudidis scoprì una necropoli dell'epoca cicladica sull' altura chiamata « Μπαϊράμη τὸ παποῦρι ». Qui fu scavata un'altra *tholos*, simile del tutto a quelle sopradescritte, avente un diametro interno di circa m. 7.

Conteneva uno strato di ossa umane, alto quasi mezzo metro e ciò prova che in essa furono forse sepolti migliaia di morti. Il fatto che anche qui le ossa si trovarono semibruciate e in parte annerite dalla combustione, conferma l'idea che in quell'epoca remotissima si usasse una imperfetta cremazione dei morti.

La suppellettile della *tholos* comprende: vasi fittili dell'epoca cicladica; altri in cui comincia la decorazione policroma, propria dell'epoca di Kamares; vasi di pietra, idoletto in pietra come quelli delle Cicladi, un pugnale triangolare in bronzo, sigilli di avorio, d'osso e di pietra, grani di collane, due sottili fascette d'oro e alcune schegge di ossidiana.

Nel terreno in cui è la *tholos* pare esistessero pure altre tombe simili che andarono distrutte nei lavori campestri: una piccola tomba quadrata fornì alcuni vasi fittili e litici del primitivo periodo minoico, e si raccolsero pure alcuni frammenti di piccoli *pithoi* di Kamares, nei quali erano stati sepolti dei morti. A sud della necropoli apparisce l'abitato cui tali tombe appartengono.

⁂ A Phaestos la *Missione Italiana*, diretta dal sottoscritto nell'assenza del prof. Halbherr, ha proseguito gli scavi cominciati fin dal 1900, esplorando:

A) la china meridionale dell'altura su cui s'innalzano le rovine della reggia festia;

pavimenti a lastre di gesso e le basi delle fiancate delle porte pure in gesso, dentate. Credo che appartengano alla fine del medio periodo minoico, perchè dallo strato in cui si trovano, provengono bei frammenti di stucco dipinto e vasellame del periodo suddetto.

Fig. 1. Costruzioni della china meridionale dell'acropoli festia.

B) gli strati sottoposti alla reggia di età micenea.

A) La china meridionale, ove si praticarono saggi pure durante le precedenti campagne, è ora tutta scavata fino al terreno vergine. Su di essa si riconoscono avanzi di costruzioni appartenenti a non meno di quattro distinte epoche.

1. Al livello più basso trovansi vani di case, fondate sulla roccia, le pareti dei quali sono in parte ricavate dalla roccia stessa, in parte costituite da muri a sassi rozzi, uniti con malta terrosa. Alcuni di questi vani hanno i

2. Ma il principale gruppo di costruzioni è costituito da grandi mura che corrono normali e parallele al lato meridionale del palazzo miceneo e che fanno parte integrante di esso (fig. 1). Servono infatti come sproni e contrafforti a quella parte del palazzo, costruita sull'estremità meridionale della spianata, che ivi è in gran parte di formazione artificiale. Dei quattro muri che scendono sulla china, da nord a sud, il più orientale — lungo m. 20 circa, largo m. 1,65 — verso est, è appoggiato alla roccia e sembra far da sostegno ad una

scala, di cui restano solo due scalini in basso e che saliva al palazzo.

All'epoca di tali costruzioni, connesse col palazzo miceneo, debbono riferirsi varî oggetti trovati sparsi fra la terra di riporto: una bella lampada in steatite intagliata, un piccolo fittile in forma di capanna circolare, varî frammenti di vasi dipinti di stile miceneo.

3. Alle falde della china, fra i muraglioni sopra descritti, si conserva il basamento d'un tempietto ellenico (m. 9.22 da nord-est a sud-ovest × m. 5.12), nell'interno del quale i primi saggi, fatti dalla Missione nel 1900, scoprirono frammenti di lebeti e di uno scudo a lamina di bronzo sbalzata. Lo scudo è simile a quelli ben noti dell'antro ideo e ad uno trovato recentemente dalla Scuola inglese a Palaikastro. Dietro al tempietto corre da nord-ovest a sud-est una stradetta o *dromos*.

4. Sovrapposti e appoggiati alle fabbriche di epoca micenea ed ellenica si trovano murelli di cattiva costruzione e di epoca non precisamente determinabile (ellenistica o romana).

Ognuno dei suddetti gruppi di costruzioni ha un'orientazione sua propria. Fra la terra che li ricopriva, oggetti di differente epoca si trovarono mescolati a causa degli sterri fatti nella stessa antichità sulla spianata e sulla china dell'altura.

B) Gli scavi nel sottosuolo del palazzo miceneo ebbero anzitutto lo scopo di mettere in evidenza la relazione fra il portico orientale (65 in pianta; v. *Monumenti Antichi*, XIV, tavola XXVII) della grande corte e i vani situati ad est di esso, ad un livello più alto di m. 0.60. Detti vani furono certo in uso contemporaneamente al portico 65, nel periodo miceneo; infatti s'è scoperta una piccola scala che dal portico sale al vano 63 e adiacenti. Lo scavo a sud di quel vano ha messo in luce le fondamenta di altre stanze formanti con esso un unico assieme e ha incontrato la roccia ad una profondità variabile da m. 0.40 a m. 0.70. Nello sterro, quasi sulla roccia, si sono trovati bellissimi esemplari di ceramica micenea: un *rhyton* a testa virile, assai notevole per l'iconografia micenea, un *rhyton* a imbuto cuoriforme con sovra dipinto il *nautilus*; un terzo *rhyton* a testa bovina; alcuni vasi in pietra; un deposito di piccoli strumenti a lamina ellittica di bronzo, associati a pietre da affilare.

La esplorazione del sottosuolo si è proseguita scavando fino al vergine molti altri pozzi di saggio, oltre quelli già aperti dal 1902 al 1905. I pozzi, scavati sopra linee rette da nord a sud e da est a ovest, incrociantesi ad angolo retto quasi nel centro del palazzo, ci hanno fatto conoscere l'andamento della roccia e la qualità degli strati archeologici sovrapposti. La roccia scende naturalmente con forte pendio da nord a sud e da est ad ovest, sicchè la depressione massima si riscontra sotto la regione sud-ovest del palazzo. La spianata dell'acropoli si formò dunque gradatamente ad arte e raggiunse la sua maggiore ampiezza solo all'epoca del palazzo miceneo. Per la costruzione di questo, meglio ancora che per la costruzione del palazzo primitivo, fu livellato il terreno al disopra dei preesistenti strati archeologici, i quali hanno uno spessore tanto più considerevole, quanto più ci avanziamo da nord verso sud e da est verso ovest. Tutti i vani del palazzo miceneo a nord e ad est del cortile centrale (40 in pianta) riposano quasi immediatamente sulla roccia, conservano dunque il livello dei vani del palazzo primitivo. Lo stesso cortile 40 è a tale livello: sotto al suo pavimento non trovasi infatti che un sottile strato dell'epoca di Kamares, e uno strato tardo neolitico, che raggiunge appena lo spessore di metri 2. Invece in tutta la regione compresa fra il muro settentrionale dei vani 67-69 e il limite occidentale del cortile 40, conservasi, sotto i pavimenti micenei, uno strato di Kamares assai ricco e uno strato neolitico che, a sud-ovest, raggiunge lo spessore di oltre m. 5.

Lo strato di Kamares o medio minoico presenta il massimo spessore là dove fu maggior-

mente risparmiato dai costruttori micenei, cioè là dove i vani 67-69 si fabbricarono ad un livello più alto rispetto al principale piano di fondazione micenea; nell'area del piazzale occidentale (1 in pianta) la differenza di livello fra il pavimento miceneo e quello premiceneo

Fig. 2. Scavo dell'area compresa fra la facciata del primitivo e quella del posteriore palazzo di Phaestos.

è di appena m. 1. La facciata occidentale del palazzo posteriore si trova varî metri più ad est rispetto alla facciata occidentale del palazzo primitivo, la quale è costituita dal muro a ortostati e dal propileo 3. La zona intermedia (5 in pianta) fra i muri dell'una e quelli dell'altra è stata completamente esplorata nel corrente anno (fig. 2).

A est del muro a ortostati si sono scoperti molti piccoli vani comunicanti fra loro; quelli a nord comunicano pure col piazzale occidentale per mezzo di due porte, praticate attraverso il muro a ortostati; in quelli a sud si può entrare per una porta aperta nel muro settentrionale del propileo 3. È notevole come tali vani siano angusti specialmente in proporzione all'enorme spessore dei loro muri perimetrali (fig. 3). Questi dovevano certo avere una considerevole elevazione, in modo da comportare anche un piano superiore; rivestiti esternamente di enormi blocchi di calcare, posti diritti sul plinto (ortostati), son fatti all'interno con sassi irregolari, uniti da malta terrosa, e tale è il tipo di costruzione di tutti gli altri muri dell'edificio primitivo, nel quale peraltro grandi mattoni di terra semicotta — ne abbiamo trovato qualcuno sparso — dovevano essere impiegati in qualche secondario membro architettonico. Alcuni vani hanno banchine di materiale appoggiate alle pareti; in tutti, pa-

reti e pavimenti sono rivestiti di stucco, dipinto a tinta monocroma. Di essi il più settentrionale è contiguo a quella specie di santuario, di cui abbiamo parlato in *Mon. Ant.* XIV, pag. 405 e ss.; gli altri sembra che fossero destinati a magazzini; in uno a sud, accessibile dal propileo, è adattato sul pavimento una specie di frantoio per le olive o per l'estrazione di altra sostanza liquida.

Fig. 3. Vani del palazzo primitivo di Phaestos adiacenti al piazzale occidentale.

La suppellettile di questi vani del palazzo primitivo comprende, oltre un bel vaso in pietra con sopra incise figure di uccelli, molti vasi fittili, dei quali parecchi stavano ancora al posto (fig. 4). I vasi dipinti appartengono tutti al medio periodo minoico e mostrano una grandissima varietà di forme e di decorazione; *pithoi*, dei quali alcuni decorati pure con cordoni rilevati (fig. 5); giarre biansate, a cono tronco rovescio, con becco orizzontale; boccali, coppe, ecc. Numerosi sono pure i bellissimi esemplari a pareti sottilissime, imitanti i vasi di lamina metallica sbalzata, e dipinti in stile policromo (fig. 6).

Accanto alla ceramica fina s'è trovata ceramica grossolana, a superfice levigata e verniciata in rosso o marrone (lucerne, lampade, tavole da libazione, ecc); una doppia ascia in bronzo pieno, alcune lamelle discoidali e una borchietta in oro; un manichetto di avorio intagliato.

I pozzi di saggio, aperti sotto i pavimenti del palazzo primitivo, hanno dato scarsissimi pezzi di ceramica del primo periodo minoico, fra cui un boccale biansato, con beccuccio orizzontale, fatto a mano, dipinto con linee bianche su fondo nero, e dovunque vasellame di epoca neolitica.

Il propileo di sud-ovest del palazzo primitivo (v. pianta, n. 3) è ora del tutto scoperto; nella sua parete di fondo, parallela alla fronte del portico, si apre: a nord, il corridoio 3[1] che costituisce uno dei principali ingressi del palazzo primitivo da ovest a est, e due porte che introducono a vani, simili per l'architettura e per le dimensioni a quelli limitati dal muro a ortostati. Corridoio e vani adiacenti, sul lato est, sono in parte tagliati in parte ricoperti dalle ciclopiche fondamenta della facciata occidentale del palazzo miceneo. Anche da questi vani: bellissimi vasi dipinti in stile di Kamares, tavole da libazione e lucerne di argilla grossolana a superfice verniciata in rosso, varî frammenti romboidali e quadrati di pasta argillosa finissima, alcuni incrostati di oro, che dovevano servire per rivestimento di qualche mobile di legno.

Fig. 4. Vano del palazzo primitivo di Phaestos con vasi al posto.

Scavando sotto il pavimento d'uno di questi vani, abbiamo trovato un ricco deposito costituito da bellissimi esemplari di vasi di Kamares; tavola da libazione in argilla dipinta a fondo bianco e ornamenti in giallo e rosso, una bellissima testina fittile dipinta (giovinetto?) di arte molto più accurata che quella delle figurine scoperte dalla Scuola inglese a Petsofá; una bacinella in steatite alcuni spilli in bronzo ed osso.

Anche in questa parte del palazzo primitivo i saggi hanno rintracciato lo strato neolitico.

⁂ Oltre ai suddetti lavori di scavo si sono eseguite nel palazzo di Phaestos parecchie opere di restauro (specialmente nel vano col frantoio sopra descritto, nel muro a ortostati, nel muro di fondo del portico 65, nella scala 71), e s'è dato definitivo assetto al portico occidentale della corte 40, ai vani 23, 57, 64 e 90.

La stessa Missione Italiana ha fatto nuovi restauri nel palazzo di *Haghia Triada* e, per iniziativa del senatore, prof. Angelo Mosso,

Fig. 5. Pithos del palazzo primitivo di Phaestos.

trattenutosi oltre due mesi nelle nostre stazioni di Candia e di Voris per ricerche e studî etnografici e antropologici, ha praticato saggi in varî altri punti dell'agro festio:

a) nella necropoli di Kalyvia (v. SAVIGNONI, *Mon. Ant.*, XIV, pag. 627 e seg.) il prof. Mosso ha esplorato alcune casse funerarie di terracotta, raccogliendone gli avanzi scheletrici, e la suppellettile di tarda epoca micenea, consistente in grani da collane di varie materie, goccie di ambra, vasetti fittili ordinari.

b) nella pianura, a sud delle acropoli di Phaestos, non lungi dalla cappella bizantina di San Paolo, ha aperto varie trincee in un luogo in cui la gente del luogo racconta essersi, or son molti anni, scoperte alcune tombe assai ricche. Invece di sepolture ha però ritrovato alcuni avanzi di fabbriche, delle quali una consiste in una fila di grandi blocchi, rozzamente squadrati, ed altre fanno parte di una specie di *cella vinaria*, scavata sotto a una casa del III-II secolo a. C., e contenente tazze frammiste a tegoloni, anfore e *hydriai* di terracotta fina e di elegante forma, decorate con serti di foglie e altri ornamenti di stile ellenistico. In altra trincea ha raccolto molti piccoli astragali di pasta vitrea gialla e turchina.

Finalmente a Matala, antico porto di Phaestos, lo stesso prof. Mosso ha fatto esplorare alcune tombe a camera, scavate entro la costa di masso arenario, e contenenti scheletri umani, associati a suppellettili assai povere di epoca romana.

⁂ L'esplorazione della cosiddetta Patela di Prinià, cioè della spianata che si stende sopra un'altura rocciosa a nord-est del moderno villaggio di Prinià, in provincia di Malevisi, e che, secondo l'Halbherr, potrebbe esser l'acropoli di un'antica città chiamata *Apollonia,* era da lungo tempo nel programma della Missione Italiana. Gli avanzi di antiche costruzioni osservati sulla Patela, i frammenti d'iscrizioni, i vasi e gli idoli fittili raccolti di là (v. Halbherr, *Rend. Acc. dei Lincei*, XIV, p. 401, ss.) apparivano così importanti, da far considerare come necessario il mettere in chiaro fino a qual punto sia fondata la speranza

Fig. 6. Vasi di stile policromo del primitivo palazzo di Phaestos.

di ricolmare, con le scoperte di Prinià, una lacuna nella storia dell'antica civiltà cretese.

Perciò la nostra Missione dal 23 luglio al 20 agosto ha eseguito sulla Patela una serie

di saggi esplorativi, i quali si sono concentrati specialmente:

A) nella regione sud-ovest, presso il ciglio meridionale,

B) in un campo cinto da macere, nella parte nord-est della Patela.

A) A sud-ovest si è messo in luce tutto il perimetro interno ed esterno di un grande edificio quadrato, munito a ciascun angolo di una torre quadrangolare, (lungh. del lato nord, comprese le torri, m. 50. V. fig. 7) con ingresso sul lato meridionale, presso la torre di sud-est. I muri perimetrali, spessi da m. 2,30 a m. 2,50, riposano quasi direttamente sul sodo e son costituiti da pietre di calcare squadrate, di piccole dimensioni, murate senza calcina; soltanto qua e là apparisce qualche blocco di dimensioni più grandi. Invece nelle torri trovansi in preponderanza usati, specie agli angoli, blocchi assai grandi rozzamente squadrati e inframezzati da pietre piccole come quelle dei muri perimetrali.

Fig. 7. Lato settentrionale dell'edificio quadrato dell'acropoli di Priniá.

L' edificio apparisce costruito in un' area prima occupata da altre costruzioni e con materiali provenienti da queste. Infatti avanzi di fabbriche più antiche si conservano ancora presso la torre a sud-est, e alcune delle piccole pietre impiegate nella fronte dei muri dell'edificio stesso, appariscono ritagliate da blocchi più grandi, sui quali erano incise iscrizioni o figure di epoca ellenica arcaica.

Sopra una di tali pietre si veggono le lettere ΑΠΟ, grandi, di tipo arcaico, sopra un'altra (fig. 8) sembra di riconoscere una figura seduta, con le mani protese in avanti.

Lastre frammentarie di calcare con iscri-

zioni o rappresentanze graffite si sono pure trovate nelle trincee aperte intorno e dentro al grande edificio: notevoli sopra tutte, una di stile miceneo, che mostra di profilo la parte

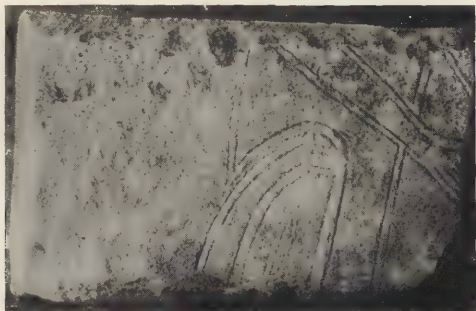



Fig. 8. Blocco murale con tracce di figura incisa, dall'acropoli di Priniá.

inferiore di una figura muliebre (?) in abito talare, stante sopra un basamento sagomato, e un'altra, di cui pure conservasi la metà inferiore, sulla quale vedesi un guerriero con scudo e schinieri, procedente verso sinistra, dove apparisce, in proporzioni molto più piccole, un supplicante che protende le braccia verso di lui. E' questo un monumento di stile greco arcaico che ci richiama però a rappresentanze consimili di monumenti egiziani. Sopra un terzo blocco è graffito un quadrupede (leone o sfinge ?) gradiente verso sinistra e posto in mezzo a un cerchio a guisa dell' ἐπίσημον d'uno scudo; un quarto blocco mostra forse del pari la rappresentanza d' uno scudo con rosetta nel mezzo e, intorno, giri di cerchielli e bottoncini, i quali soprattutto c'indicano la derivazione di questi motivi, graffiti su pietra, da quelli proprii dei bronzi laminati e sbalzati.

Ma, prescindendo dai pezzi erratici di epoca arcaica, che abbiamo sopra menzionato, e da alcuni frammenti, pure sporadici, di vasi dipinti di stile sub-miceneo o geometrico, la grande massa degli oggetti trovati nell'edificio ci dimostra, — non meno chiaramente che il tipo stesso della costruzione — come quello deve datare dall' epoca ellinistica e forse seguitò ad essere in uso in età posteriore.

Lo strato più superficiale del materiale di riempitura è costituito da un' enorme quantità di embrici e tegoli; sotto trovansi, in pezzi, molti vasi fittili ordinari, — varî frammenti, forse di anfore, portano inciso il nome ΑΘΑΝΑΙΑϹ, ΑΘΗΝΑΙΑϹ — vasi di terracotta fina rossiccia, ricoperti di vernice nera brillante e talora ornati con figurine a bassorilievo, stampatevi sopra (testa di satiro e di negro); vasi a corpo scanelato con mascheroncini rilevati agli attacchi delle anse, come si vedono sui nostri vasi volsiniesi; cilindretti e piramidette con foro nel centro o presso il vertice.

Sparse in diversi punti dell' interno recinto e specialmente fuori, accanto alla torre di sud-est, si raccolsero molte cuspidi di frecce, e qualche lancia di ferro. Di bronzo non abbiamo finora trovato che un frammento di robusta lamina, su cui si vedono girare a cerchio delle fasce rilevate; esso potrebbe appartenere ad uno scudo.

Se l'edificio per la sua stessa struttura e conformazione e per gli oggetti che conteneva apparisce essere stato una fortezza di età ellenistica, il ritrovamento delle cuspidi di frecce, ammucchiate presso una torre e il fatto che alcune di esse hanno la punta contorta, evidentemente dall'urto contro i blocchi della cinta murale, ci fanno pensare a qualche fatto d'arme avvenuto colà in quell'epoca di continue lotte fra le città cretesi.

Una stele sepolcrale in calcare, col semplice nome del defunto e il patronimico, che si trovò superficialmente fra i materiali di riempitura della fortezza, mostra pure caratteri di età ellenistica.

B) Nel campo a nord-est, proprietà di Giovanni Zervakis, numerose trincee hanno incontrato una fitta rete di costruzioni a pianta rettangolare, con muri fatti di sassi piccoli, rozzamente squadrati e uniti con terra; sembrano appartenere a case private. In un vano

di modeste dimensioni restano allineate, sulla linea mediana, due rozze basi di colonna a semplice cilindro emergente da un plinto quadrangolare. Tali costruzioni riposano direttamente sulla roccia, che trovasi alla profondità di m. 0,50 - 1 dal piano di campagna, e, rase al suolo dai lavori campestri, non si conservano che nell'infima parte. Non è improbabile che qualcuna di esse, in età ellenica arcaica, sia servita come santuario. Infatti poco lungi dal sito, dove si raccolsero i ben noti idoli fittili, illustrati dal Wide (*Ath. Mitth.* 1901 p. 247, ss.) se ne sono ora ritrovati altri dello stesso tipo (teste umane, tronchi di cono a pareti traforate con serpenti striscianti sopra; fig. 9), i quali però non credo che possano riportarsi all'età micenea. La suppellettile con essi associata ci richiama invece all' epoca ellenica arcaica. Consiste infatti in vasi fittili, ordinari, di cui alcuni con pareti e fondo bucherellato, *pithoi* fittili con larghe anse verticali, decorati con fasce che girano attorno e su cui sono graffiti, impressi o rilevati ornamenti geometrici (linee a zig- zag, spine di pesce, cerchielli concentrici, rosette, spirali ricorrenti) o rappresentanze figurate. Fra queste sono specialmente notevoli: una su cui vedonsi delle sfingi affrontate in maniera araldica ai lati d'una palmetta, ed un' altra che mostra bighe e cavalieri armati, in corsa, cani che inseguono lepri e uccelli volanti; ambedue di finissima arte del maturo periodo ellenico arcaico. Non mancano nemmeno qui frammenti di vasi di argilla fina, dipinti con vernice rossa e bruna a motivi di stile sub-miceneo o geometrico, fusarole, piramidette fittili con foro presso il vertice; di bronzo s' è trovata una fibula ad arco rigido, costituito da una serie di globetti e varii spilli; di ferro alcuni coltellini, qualche cuspide di freccia e un falcetto.

Fig. 9. Idoli fittili dell'acropoli di Priniá.

Materiali simili a quelli sopradescritti si sono trovati pure in altre trincee, aperte le une ad est della fortezza, le altre a ovest del campo di Giovanni Zervakis; quivi, in un vano di abitazione privata, abbiamo raccolto uno dei maggiori frammenti d' iscrizioni arcaiche che finora abbia fornito Prinià (fig. 10).

Fig 10. Lastra di calcare con iscrizione arcaica dall'acropoli di Priniá.

In varii punti della Patela, a differenti profondità, si sono pure rinvenute asce di pietra levigata, schegge e coltellini di ossidiana.

Luigi Pernier.

Etruria.

Tomba Regolini-Galassi. — Il ch. archeologo G. Pinza, che ebbe la ventura di rintracciare tra le carte dell'Archivio di Stato in Roma i documenti originali della scoperta della tomba, e che prepara intorno ad essa una monografia che sarà pubblicata prossimamente nelle *Römische Mitteilungen*, allo scopo di poter verificare, e, se mai, correggere i rilievi architettonici editi dal Canina e le notizie correnti intorno alla scoperta, ottenne che il proprietario del terreno, dott. Giulimondi, facesse a spese dell'Istituto Archeologico Germanico nuovi saggi di scavo entro ed intorno alla tomba famosa.

I lavori, compiuti nel maggio scorso coll'assistenza dell'architetto Giacomo Malgherini, che eseguì anche i rilievi, hanno dimostrato che all'anticamera in discesa si accedeva per una scala dal piano superiore della campagna; che le due nicchie laterali avevano il fondo ad un diverso livello, e che infine le varie deposizioni compiute in quel sepolcro erano tutte contemporanee. Gli scavi del 1836, condotti a scopo commerciale, avevano esplorato interamente la cella di fondo, in cui insieme con una donna erano state sepolte le numerose sue oreficerie; ma dall'anticamera non erasi asportato tutto il materiale metallico deposto col ricco guerriero o cacciatore ivi sepolto, e, benchè si fosse smosso quasi dappertutto il poco terriccio infiltratosi sul fondo, non pochi frammenti di metallo vi rimasero nascosti; ivi anzi nel luogo ove, su di un letto di bronzo, giaceva il cadavere, fu ritrovato in posto un buon tratto di terra ricca di avanzi organici colati dal sovrapposto cadavere, nella quale giacevano ancora i resti di affibbiaglio a pettine in argento ornato a granaglia d'oro, del tutto simile a quelli comuni nelle ricche tombe coeve da Cuma a Vetulonia. Fuori di posto giacevano invece alcuni resti del profumiere, del carro a quattro ruote, degli scudi, dei vasi, delle armature di due archi ora ritrovati.

Nella nicchia di destra, mancando in essa oggetti di valore commerciale, le antiche ricerche erano state anche più sommarie. Si è potuto stabilire che ivi fu racchiuso il cadavere cremato di un guerriero o cacciatore, i corredi del quale consistevano di alcuni ornamenti in ferro, di resti di una biga o carro a due ruote consunto sul rogo e di un ricco corredo vascolare, i cui avanzi comprendono buccheri fini ed altri grevi ornati a stampo, vasi corinzii e rodii, vasellame protocorinzio geometrico, e parecchi prodotti locali in impasto, il tutto certamente spettante ad una sola deposizione, la quale conferma la lunga produzione del vasellame protocorinzio durata sino alla diffusione di quello corinzio antico.

Intorno alla tomba intatta il Canina ne aveva osservato altre periferiche. Anche a queste si rivolsero le indagini, e nel ricercarne gli avanzi lungo la via maestra che rasenta il fondo appartenente alla tomba si scoperse un sepolcro a camera rettangolare, con due letti lungo le pareti laterali divisi da uno stretto passaggio, e coll'ingresso chiuso da un lastrone. Il tetto è a doppia pendenza con canale nel mezzo.

Nel sepolcro, intatto, si ritrovarono sul letto di sinistra e nel mezzo del passaggio i seguenti oggetti: pochi buccheri fini ornati a ventagli punteggiati, altri alquanto più grossolani lisci o graffiti, calici in impasto a pareti lisce ornate a scanalature orizzontali o a festoni e palmette graffite, sette bombylioi precorinzii, due tazze ed uno stamno della medesima famiglia vascolare, parecchi piatti delle cosidette fabbriche italo-geometriche, una grande olla, un cratere, molti piatti e due vasetti in impasto ad ingubbiatura rossa aminata con ocra dello stesso colore, molte fuseruole di terra cotta indossate, a guisa di collana, dal defunto, cinque minuscole fibulette di bronzo, due fibule grandi di ferro, un grande affibbiaglio di ferro ed uno più piccolo di bronzo. Tutto questo materiale spetta certamente ad

un solo periodo e cronologicamente corrisponde con ogni esattezza a quello raccolto nella nicchia destra della tomba Regolini, qualora se ne eccettuino i vasi corinzii ed i vasi a rilievi ornamentali stampati (buccheri grevi e vettina in impasto) che mancano in questa tomba a camera più povera di quella ultimamente citata.

Queste scoperte e il rinvenimento dei documenti originarii di scavo del 1836 gettano luce nuova sul materiale allora rinvenuto e permettono di supplire le numerose omissioni del Canina e del Grifi e di emendare i non meno numerosi errori che occorrono nelle tavole del *Museo Etrusco* , cosicchè questo importante sepolcro potrà essere pubblicato quasi *ex novo* e su basi sicure.

I frammenti venuti in luce negli ultimi scavi, compreso il corredo trovato nel nuovo sepolcro intatto, furono acquistati dalla Direzione dei Musei Vaticani, e andranno collocati col resto dei materiali della tomba custoditi nel Museo Gregoriano. È sperabile che le recenti scoperte e la pubblicazione annunciata del prof. Pinza decideranno l'Amministrazione dei Palazzi Apostolici a riunire e sistemare in modo conveniente tutta la suppellettile della tomba, ora frazionata e quasi dispersa in tutta la sala dei bronzi ed anche in altre sale del Museo.

Scavi e trovamenti a Bolsena. (Dalle *Notizie degli scavi* 1906, fasc. 2, pag. 59 e seg.)

Necropoli di Barano. — Negli scavi condotti dall'agosto 1903 alla metà di gennaio del 1904 furono scoperte numerose tombe a camera e diverse a fossa, tutte già rovistate e quasi prive della loro suppellettile. Furono raccolti pochi vasi interi e molti rottami: vasi di bucchero e d'impasto italico, tra cui sono notevoli molti frammenti di grossi vasi a superficie levigata con ornati bianchi dipinti sulla ingubbiatura rossa, simili a quelli dei vasi di Cipro.

Tomba a camera in contrada Morone. — Si trovarono due camere sepolcrali precedute da un corridoio lungo 4 m. circa e coll' ingresso chiuso da una lastra rettangolare di pietra. Dalla prima camera quadrata si passava nella seconda con due panchine, l'una di fronte e l'altra a destra, sulle quali si rinvennero gli avanzi dei cadaveri. La suppellettile raccolta si può assegnare alla 2ª metà del VII secolo.

Tomba a camera in contrada Turona. — « La camera a base rettangolare preceduta da corridoio e con ingresso ostruito da una lastra di pietra, aveva due nicchiette laterali ». Se ne raccolsero alcuni vasi d'impasto impuro a ingubbiatura rossa, altri di argilla impura a superficie nera, ecc., e un'*oinochoe* di argilla figulina bene depurata e di squisita fattura d'imitazione della ceramica greca post-micenea.

Tombe a fossa dell'isola Bisentina. — Contenevano alcuni vasi di bucchero e d'impasto italico donati ora al museo di Firenze. Sono notevoli fra questi alcuni ad ingubbiatura rossa con ornati bianchi a cerchielli concentrici o a zig zag, come quelli trovati nella necropoli di Barano.

Vasi inscritti nella raccolta civica di Bolsena. — Un *askos* di argilla giallognola coll'iscrizione dipinta in nero sul ventre, e che era prima in casa del sig. Giuseppe Menichetti (*Bullettino dell'Instituto*, 1882, pag. 244): *turis : mi : une : ame.* Una patera etrusco-campana coll'iscrizione graffita sul fondo: *ceises.*

Scavi nel saeptum della Dea Nortia sul Pozzarello. — Vi fu scoperta un'ara di nenfro sagomata e qua e là nel terreno intorno numerosi depositi di stipe costituita da idoletti in bronzo, statuette in terracotta, terrecotte votive raffiguranti organi interni del corpo umano, laminette d'oro con impronta di occhi umani; suppellettile da sacrifizio, tanagliette votive, monete repubblicane ed imperiali. Se ne deduce che le origini del santuario sono del primo decennio del sec. III a. C. e che esso arriva fin verso la metà del III d. C. Di questo scavo tratta più ampiamente con copia di argomenti e di illustrazioni il dott. Gabrici nel vol. XVI, puntata 2ª, dei *Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei.*

Basamento di un tempio alle Pietre lanciate. — Fu trovato un basamento fatto di lastre rettangolari di nenfro, senza calce e con riempimento di terra vergine. Il relatore dott. Gabrici opina che la costruzione debba risalire almeno al III sec. a C.

Lo stesso dott. Gabrici riferisce in seguito (pag. 74 e seg.) intorno al ritrovamento di ruderi di case romane e dell'anfiteatro in contrada *Mercatello*, a frammenti epigrafici e bolli fittili scoperti in contrada *Madonna dei cacciatori* e ad un'*ara omphalos* ora nel Museo Municipale di Bolsena.

Ritrovamenti presso la necropoli Orvietana di Crocifisso del Tufo. — Il 28 luglio dell'anno 1906, in terreno di proprietà del cav. Mancini, presso la necropoli di Crocifisso del Tufo, furono per caso rinvenuti moltissimi frammenti di un'anfora e di una patera a figure nere su fondo rosso, con sovrapposizioni di color violaceo, e che sembrano di ottimo stile. Sull'anfora da una parte c'è una quadriga, dall'altra Ercole in lotta col leone.

Scavi presso la Certosa di Bologna. — Nei *Comptes-rendus* dell'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (Luglio 1906, pag. 315-325) leggesi la relazione del sig. A. Grenier, membro dell'*École Française de Rome*, intorno agli scavi intrapresi dalla Scuola stessa nel giugno scorso per il duplice scopo di rintracciare tombe del tipo di Villanova più arcaiche di quelle trovate sin qui presso Bologna, e secondariamente il passaggio delle sepolture di Villanova a quelle di carattere indiscutibilmente etrusco. È noto il disparere esistente fra i dotti sull'appartenenza di queste tombe: per gli uni (Helbig) non solo le seconde sepolture, ma anche le prime del tipo di Villanova appartengono agli Etruschi immigrati dalle Alpi nell'Italia centrale; per gli altri (Brizio) solo le seconde appartengono agli Etruschi che sarebbero venuti in Italia dal Tirreno, e le prime dovrebbero attribuirsi alle popolazioni umbre soggiogate dagli Etruschi nel V sec. I risultati ottenuti sinora confermerebbero l'opinione del professor Brizio: non si sarebbero trovate tombe di transizione dall'epoca villanoviana a quella etrusca della Certosa. Inoltre il sig. Grenier avrebbe constatato:

1° Che le tombe villanoviane trovate nel 1906 fra le tombe etrusche non costituiscono che eccezioni isolate.

2° Che il bucchero nero era in uso a Bologna come nell'Etruria: gli esemplari sono scarsi nel Museo di Bologna, ma abbondano nelle tombe, dove per la umidità e il franamento del terreno appaiono in frammenti.

3° Che la via che conduceva e attraversava la necropoli etrusca era rigorosamente orientata da Est a Ovest.

Gli scavi furono ripresi e continuati nel settembre scorso, e i risultati ottenuti, a quanto si riferisce, secondo alcuni non muterebbero quelli del giugno; ma non va taciuto, che, secondo altri, gli stessi fatti proverebbero in favore della tesi dell' Helbig. Appena sarà pubblicata anche la seconda relazione del Grenier, ritorneremo sull'argomento.

Ghianda missile con iscrizione etrusca. — Sui primi del mese di ottobre del 1906, una contadina di Gioiella (comune di Castiglion del Lago, provincia di Perugia) trovò nel proprio campo una ghianda missile di piombo, di perfetta conservazione e inscritta pel lungo da due parti. Sull'una di esse con lettere maggiori si legge *vraθ* sull'altra *tusnutnie.* È un esemplare identico a quello illustrato dal Gamurrini nel *Bull. dell'Instituto,* 1868, pag. 188 e segg. (cf. Zangemeister in *Ephemeris Epigraphica* VI, p. XIX, II): *Rath Tusnutnie*), tranne che nel nostro vedonsi ancora ben chiare le tracce del *v* che precedeva le lettere *raθ*. L'oggetto fu acquistato dal dottore B. Nogara, che lo tiene presso di sè in Roma.

Scoperta di oggetti preistorici in provincia di Siena. — Dal nostro socio conte Pietro Piccolo-

mini Clementini di Siena ci viene comunicato, in data 28 agosto, quanto segue:

Fra Campiglia e Castiglion d'Orcia (comune di Castiglion d'Orcia) sono stati scoperti ripostigli, o più nuclei facenti parte di un ripostiglio unico (ipotesi meno probabile), di antichità preistoriche. Il primo nucleo era composto di sei paalstabs a margini rilevati e sei pani di fusione (focacce, stiacciate). Il secondo era composto di 42 paalstabs dello stesso tipo e della stessa patina del nucleo precedente. Appartengono agli ultimi dell'età del bronzo o ai primissimi dell'età del ferro. Il trovamento è interessantissimo, perchè si tratta di uno dei ripostigli più numerosi — dopo quello del Galluzzo — scoperti nella nostra regione. Il materiale è conservato attualmente nel Museo di Firenze.

Cinerario con iscrizione etrusca nella Pieve di Rapolano (Siena). — Il prof. Antonio Casabianca del R. Ginnasio Dante di Firenze pubblica nel n. 3-4 novembre 1906 del *Fieramosca* un' iscrizione etrusca scoperta di recente sotto l' altare dell' antica pieve di Rapolano. Essa era incisa nel prospetto di un ossario di travertino adoperato nel Medio Evo come materiale di costruzione: *Velia Sescatnei* | *Stultnei. A* | *Paterznal ;* e il Casabianca traduce così: [*V*] *elia. Sescatnia* | *Stultinia. A (vlae)* | *Patritianae. f (ilia)*

B. Nogara.

Roma.

Nuove Scoperte in Roma. — Nella *reg. II Caelimontium* è tornata in luce un'ara di marmo, molto ben conservata, con iscrizione dalla quale risulta che l'ara fu dedicata dai *magistri* del *vicus Statae Matris.* L' iscrizione, importantissima dal lato epigrafico e per la storia del diritto romano, ha pure grande importanza per la topografia, perchè ci rivela la esistenza di un vico finora sconosciuto. Verrà prossimamente illustrata con la consueta dottrina dal ch. prof. G. Gatti.

Togliamo dalle *Notizie degli scavi*, 1906, fascicolo 2, pag. 94, e segg.:

Vicino al palazzo del Senato, in via della Dogana Vecchia, (reg. IX) è stato messo allo scoperto un muro di età post-diocleziana, costruito a pezzi di tegoloni. « Presenta una fronte di m. 5,60, e un'altezza di quasi m. 11, e si svolge da nord a sud nella parte finora scoperta, cioè per m. 1,50 parallelo all'estremo limite delle *Thermae Alexandrianae*, mentre la fronte da est ad ovest cade normale sugli avanzi delle terme suddette, che formano la chiesa di *S. Salvatore in Thermis* ».

Negli scavi eseguiti nella via di S. Sabina (reg. XI) dal ch. architetto sig. P. Bigot, dell'Accademia Nazionale di Francia, con lo scopo di riconoscere il sito dei *carceres* del Circo Massimo, a m. 7,80 dal moderno si è trovato il suolo antico, e quivi sono stati rinvenuti tre zoccoli rettangolari, che dovevano appartenere ad una serie di 12 zoccoli, situati a qualche distanza dai *carceres* e che probabilmente sostenevano statue di cavalli. Finora non si sono scoperti avanzi dei *carceres.* Il sig. Bigot è di parere che forse questi si potrebbero collocare dietro la linea ove sorgevano gli zoccoli, e cioè verso il luogo dove ora è situato lo Stabilimento Pantanella.

G. Stara Tedde.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.[1]

PREISTORIA ITALICA.

Congresso Internazionale di antropologia e d'archeologia preistorica. — Si tenne a Monaco nell'aprile scorso, e ne è apparso un resoconto preliminare del dott. Verneau in *Anthropologie*, 1906, pagg. 103-142. Tra le questioni più importanti discusse devo segnalare:

1° *Le tombe dei Balzi Rossi.* In seguito alle dotte relazioni dei signori Boule, Cartailhac, Verneau e De Villeneuve che preparano una grande pubblicazione sull'argomento, e in seguito a una gita sui luoghi, sembra, che non sia più possibile sollevare dubbi sulla pertinenza di quelle tombe all'età quaternaria.

2° *Gli eoliti.* La questione delle pietre lavorate in età prequaternaria, sebbene discussa con calore specialmente dal Rutot e dal Boule, non pare che abbia segnato un passo decisivo verso la soluzione.

3° *Origine della civiltà neolitica.* Il Siret, il Pigorini, il Montelius ritengono questa civiltà nata in Oriente, fa delle riserve l'Hoernes. Circa la cronologia di questa età, il Montelius, fondandosi sulla stratigrafia degli scavi di Susa, crede di poterne rimandare l'origine in Mesopotamia a circa 20.000 anni a. C. L'Evans ritiene di poter ammettere una data di 14.000 anni a. C. per gli inizî di questa civiltà nell'Egeo. Di molte altre questioni riferirono singoli dotti (*Scavi di Capri*, Pigorini; *Capannoni liguri*, Issel; *Stilizzazione del disegno nell'età del renne*, Breuil; ecc.). Un riassunto più breve degli atti ha pubblicato il Trutat in *Bull. de la Soc. Arièegoise de sciences, lettres et arts*, vol. X, n. 6.

Manuale di ricerche preistoriche. — È stato recentemente pubblicato a cura della *Société Préhistorique de France* con la collaborazione di parecchi soci.[1] Destinato al gran pubblico insegna come debbano condursi le ricerche, con quali sussidî, con quale riguardo alle stratificazioni, e quali norme si debbano seguire nelle diverse occasioni di trovamenti. Il libro può essere utile anche per le ricerche preistoriche italiane, sebbene delle questioni italiane gli autori non si dimostrino sempre del tutto bene informati.

MÜLLER SOPHUS, *Urgeschichte Europas, Grundzüge einer prähistorischen Archäologie.* — Il libro non è recentissimo, (aprile 1905), e non avrei dovuto occuparmene in questo notiziario; mi permetto ciò non di meno di richiamarlo alla memoria e per la grande sua importanza, e perchè in Italia è passato quasi inosservato. Un riassunto così completo ed esatto nella sua brevità delle nostre attuali

[1] Questa parte della Rivista, per l'ampiezza della materia, per l'estensione dei periodi storici che deve abbracciare e per la necessità di una molteplice collaborazione, non potrà essere completa in ciascuna puntata; così in questo volume mancano alcuni dei bollettini, che saranno aggiunti o completati nel fascicolo seguente.

La Redazione.

[1] Paris, Schleicher, 1906.

conoscenze in fatto di preistoria europea è assolutamente prezioso, e fa sentire maggiormente il desiderio di un libro simile che, occupandosi esclusivamente di preistoria italiana, dia di questa, con maggiore larghezza che non sia nel libro del Müller, il necessario quadro sintetico.

Le stazioni e le tombe dei Balzi Rossi. — La lunga questione sulle abitazioni umane e sulle tombe nelle caverne dei Balzi Rossi (provincia di Porto Maurizio) è stata definitivamente chiusa dopo le ultime accuratissime esplorazioni fatte intraprendere dal principe di Monaco, i cui risultati furono esposti nel Congresso internazionale d'antropologia e d'archeologia preistorica tenuto quest'anno a Monaco. Arturo Issel, il chiaro geologo dell'Università di Genova che da molti anni sosteneva l'appartenenza di quelle tombe al periodo quaternario, riferisce nel *Bullettino di Paletnologia Italiana* (1906, pagg. 87-102) le nuove osservazioni che provano esaurientemente quell'opinione.

Oggetti paleolitici dell'isola di Capri. — Il dott. Ignazio Cerio ha rinvenuto in Capri in uno strato d'argilla rossa profondamente sepolta sotto l'*humus* e sotto banchi di materie eruttive strumenti paleolitici di quarzite di tipo *chelléen* e schegge lavorate di silice, insieme a ossa di animali appartenenti a specie estinte o emigrate *(Elephas antiquus, Ursus spelaeus, Hippopotamus, Felis tigris, Rhinoceros tichorhinus).* La scoperta attestata da studiosi di competenza e di onorabilità superiori quali il dottore Cerio e il geologo prof. Bellini e studiata dal prof. Pigorini è confortata da analogie non poche in Italia e fuori d'Italia. Un riscontro specialmente vicino offrono le scoperte di Terranera di Venosa anch'esse coscienziosamente studiate da antropologi e geologi quali il Guiscardi, il Nicolucci e il Di Lorenzo. Abbiamo quindi la certezza, che l'uomo abitava l'isola prima che cominciasse l'êra geologica nostra, e avanti le prime manifestazioni del vulcanismo flegreo, quando cioè Capri era ancora unita al continente. L'opinione pertanto che in quella remotissima età l'uomo si limitasse ad abitare solo il versante adriatico d'Italia, finora per mancanza di trovamenti ritenuta conforme a verità, viene a mancare. (Cerio, Bellini e Pigorini in *Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 1; De Blasio in *Riv. Ital. di Scienze naturali,* anno XXVI).

Tombe neolitiche in Taranto e nel suo territorio. — Il Quagliati ha scavato alcune tombe neolitiche in una stretta lingua di terra che resta tra il mare e la ferrovia di Metaponto presso Taranto, vicinissime al luogo dove anni or sono egli rinvenne la stazione con materiale terramaricolo di Scoglio del Tonno; altri sepolcri rinvenne a Bellavista lungo la via Taranto-Massafra. Le tombe erano a foggia di grotticelle, di casse di pietra o di pozzetti e contenevano uno o più scheletri con le ossa rimescolate; del corredo funebre sono notevoli i bei vasi di terra con grandi anse tubolari che nulla presentano di simile ai fittili di Scoglio del Tonno (Quagliati in *Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 17).

Oggetti di rame e di bronzo della Lomellina. — Il Patroni pubblica alcuni pugnali e asce del Gabinetto archeologico di Pavia; i pugnali di varie provenienze possono secondo le loro forme attribuirsi al periodo eneolitico e all'età del bronzo, le asce vengono dal noto ripostiglio di Pieve Albignola. Di alcune delle asce il Patroni ha fatto eseguire l'analisi chimica, i cui risultati, per essersi perfettamente accordati con le conclusioni dell'esame tipologico degli oggetti, presentano singolare importanza. Infatti le asce di tipo più arcaico apparvero composte di puro rame, e a mano a mano quelle di forme più evolute di una lega in cui entra in proporzioni sempre maggiori lo stagno. (*Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 55).

Incisioni su monumenti preistorici sardi. — Il Taramelli pubblica due incisioni trovate su grandi blocchi che pare avessero servito da architravi a due così dette *tombe di giganti* nel Sulcis. Su ambedue è rozzamente inciso con una larga e grossa punta un carro e un uomo ritto con le braccia aperte, vestito di lunga tunica; in una è aggiunto un animale legato a fianco del carro, forse un cane. La connessione di tali figure con le *tombe dei giganti* le assegna all'età del bronzo, se non pure al principio dell'età del ferro. Il Taramelli istituisce confronti con le incisioni rupestri di Liguria e dell'Africa settentrionale. (*Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 78).

Vedi inoltre in *Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, Castelfranco, *Nuove ricerche nelle palafitte varesine,* pag. 49; Rellini, *Vestigia picene nell'alta Marca*, pag. 70.

Necropoli a incinerazione presso Timmari (provincia di Potenza). — In seguito alla scoperta di una decina di tombe a cremazione fatta dal dott. Domenico Ridola, il Ministero di Pubblica Istruzione fece eseguire delle esplorazioni più ampie dal direttore del Museo di Taranto prof. Quagliati. Le duecentoquarantotto tombe rinvenute sono tutte a cremazione e in genere assai povere. Per lo più consistono in un vaso cinerario con ciotola che fa da coperchio, solo quarantadue presentarono qualche oggetto di corredo di bronzo, d'osso o di vetro, due sole avevano dei vasetti accessorî. I vasi cinerarî di rozzo impasto sono di forme svariate, alcuni probabilmente tolti alla suppellettile d'uso domestico; non di rado le anse erano spezzate intenzionalmente. Di bronzo si ebbero parecchi rasoi o palette bitaglienti a lama rettangolare e alcune fibule ad arco di violino e del tipo più evoluto ad arco semplice. La necropoli è pertanto arcaicissima; la foggia di seppellimento, la povertà delle tombe e i tipi dei bronzi, specialmente delle fibule ad arco di violino derivate dal tardo periodo miceneo, ci dimostrano che possiamo datarla al finire dell'età del bronzo o al principio di quella del ferro. Le affinità maggiori questo sepolcreto dell' Italia meridionale le mostra con quelli dell'Italia superiore e media di Fontanella Mantovana, Bismantova, Allumiere e Tolfa, e per esse si rattacca all'età del bronzo quale è rappresentata nelle terremare, nelle palafitte orientali, e nella stazione di Scoglio del Tonno presso Taranto. (Quagliati e Ridola in *Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei*, XVI, pagg. 5-166).

Sepolcreto arcaico del Foro Romano. — In un quinto rapporto sul sepolcreto [1] il Boni illustra le tombe Q, R, S, T, U tutte a cremazione. Le relazioni del Boni così diligenti e così riccamente documentate con piante, fotografie, ecc., riempiono una deplorevole lacuna nella nostra conoscenza delle tombe preistoriche laziali delle quali avevamo fin ora tanto materiale, ma ben poche e incerte notizie sulle circostanze di trovamento, sulla composizione dei corredi, ecc.

Le specchie in Terra d'Otranto. — Il professore De Giorgi in parecchi numeri della *Rivista storica Salentina* (anno II) ha raccolto un ricco elenco di specchie ancora esistenti in Terra d'Otranto, o menzionate da documenti e da autori ed ora distrutte, segnalandone la esatta posizione. Con la maggior parte degli studiosi ritiene egli queste specchie sorte in età preistoriche e affini agli altri grandi monumenti megalitici, specialmente ai nuraghi sardi; osserva che sono disposte in una prima serie molto numerosa lungo le coste, specialmente se basse e pianeggianti, sì dello Jonio che dell'Adriatico, e in una seconda serie sui rispettivi versanti delle colline in modo da co-

[1] *Notizie degli scavi,* 1906, pag. 5; per gli altri rapporti vedi *ibidem*, 1902, pag. 96; 1903, pag. 123 e 375; 1905, pag. 145.

municare visualmente con quelle costiere. Da questo l'A. deduce, che le specchie siano state costruite a scopo strategico.

Cuma preellenica. — Il prof. Sogliano e il dott. Maraglino si sono recentemente occupati dell'alto ed importantissimo tema. Il Sogliano (in *Miscellanea d'archeologia, storia e filologia* dedicata al prof. Salinas), riferite le osservazioni del Patroni sul materiale preistorico cumano della collezione Stevens, per cui si dimostrò l'esistenza di genti italiche sul luogo di Cuma prima della colonizzazione greca, torna a propugnare l'idea già da lui sostenuta, che coloni di Cuma furono insieme ai Calcidesi i Kymei d'Asia minore, e che la fondazione della colonia può, secondo la tradizione, rimontare a circa il 1000 a. C. Il dott. Maraglino (in *Atti della R. Accademia di Napoli*, anno 1906) pubblica nuovo materiale preellenico di Cuma, in parte della collezione Stevens, in parte proveniente da scavi recenti condotti dal sig. Osta. Dallo studio tipologico di tali oggetti anch'egli è indotto ad accettare la tradizione della colonia fondata nel sec. XI. È molto desiderabile che si venga presto alla pubblicazione del materiale secondo le note e i giornali di scavo, per poter conoscere come esso era associato nelle tombe.

Riti sepolcrali greci e italici. — « In un'anfora d'oro, dice Omero, giacciono, o Achille, le tue bianche ossa insieme con quelle di Patroclo, e nello stesso vaso, ma separate, quelle di Antiloco » (*Odyss.*, XXIV, 73-79). L'Helbig osserva (in *Hermes*, 1906, pag. 378) che tale divisione non è possibile, se non nel caso, che i singoli gruppi delle ossa raccolte dal rogo fossero involti in stoffe. E di quest'uso egli raccoglie le prove in parecchie necropoli a incinerazione greche e italiche; particolarmente interessanti sono le osservazioni recentemente fatte nello scavo di circa quattrocento tombe a pozzo a Tarquinia comunicate all'autore dallo scavatore Fioroni. Appena aperto il coperchio dell'ossuario le ossa si trovano accomodate in modo da formare un cono, evidentemente così contenute da un involucro di stoffa. Alle volte poi sulla cima del cono è posata una fibula che stringeva certo le cocche dell'involto; queste fibule conservano chiaramente tracce del tessuto. Le osservazioni italiane essendosi fatte su un materiale non antichissimo, non possiamo dire, se tale costume gli Italici avessero appreso dai primi Greci coi quali vennero a contatto, o se lo seguivano già essi stessi.

R. Paribeni.

ETRUSCOLOGIA.

Il Corpus Inscriptionum Etruscarum. — Nel 1902, col 10° fascicolo di supplementi e correzioni, si compì il primo volume del C. I. E., pochi mesi dopo la morte immatura del suo valoroso e sempre benemerito editore C. Pauli, avvenuta il 7 agosto dell'anno precedente a Lugano. Con questo volume si può dire che l'opera è arrivata alla metà del suo corso. Vi sono raccolte, e in gran parte riprodotte in *fac-simile*, le iscrizioni monumentali (per lo più funerarie) delle provincie settentrionali e centrali dell'Etruria propr. detta: di Fiesole, Volterra, Siena, Arezzo, Cortona, Chiusi e Val di Chiana, Perugia. Necessario complemento a questo volume sono le *Correzioni, giunte, postille al C. I. E.* (I) (Firenze, 1904: un vol. in-8° di pag. X, 332), del prof. E. Lattes. Esse cominciano con 26 iscrizioni che sembrano dimenticate dal Pauli; quindi seguono le correzioni e le postille alle singole iscrizioni nell'ordine stesso del *Corpus*, alle quali sono intercalati parecchi capitoli, più o meno estesi, in cui è discussa la lettura e l'interpretazione di alcuni testi in confronto colla lettura e coll'interpretazione di altri etruscologi. Vengono da ultimo la concordanza dei numeri delle iscrizioni del C. I. E. (I) coi numeri del *Corpus* del Fabretti, de'suoi tre supplementi e dell'*Appendice* del

Gamurrini; e l'indice delle parole studiate o citate nel corso dell'opera.

Rimangono ora da pubblicare le iscrizioni appartenenti all'Etruria meridionale e marittima, al territorio Falisco, alla Campania, alle fasce della Mummia di Agram, quelle così dette nord-etrusche e le non poche dell'*instrumentum*, che formeranno cogl'indici il secondo volume. Il lavoro continua col sussidio delle Accademie di Berlino e di Lipsia, mediante la cooperazione del prof. O. A. Danielsson dell'Università di Upsala, già strenuo collaboratore del Pauli, e del dott. G. Herbig, segretario della R. Biblioteca di Monaco, a cui il Pauli stesso aveva affidata la redazione della parte relativa all'*instrumentum*, ai quali si aggiunse, invitato, il dott. Nogara, direttore del Museo Gregoriano-Etrusco in Roma, che più volte già con addizioni e correzioni portò il proprio contributo al compimento del primo volume. Il lavoro, com'è naturale in opera di tanta mole e di tanta difficoltà, procede lentamente; ma si può esser certi che nell'anno corr. 1907 comincerà la pubblicazione del volume II. Esso andrà diviso in due parti con impaginazione propria, e i fascicoli dell'una e dell'altra parte usciranno indipendentemente mano a mano saranno pronti per la stampa. Così il vol. I colla parte 1ª del II formerà la *pars prior* di tutto il *Corpus* e conterrà le iscrizioni trovate nell'Etruria propriamente detta; il vol. II, parte 2ª formerà la *pars posterior* e conterrà le iscrizioni trovate fuori dell'Etruria, l'*instrumentum*, i *supplementa*, la bibliografia e gl'indici. Il primo fascicolo del vol. II, parte 1ª, che raccoglie le iscrizioni di Orvieto e del territorio Volsiniese, è già in corso di stampa; il primo fascicolo della parte 2ª sarà pronto nel termine d'un anno e conterrà le iscrizioni falische e le campano-etrusche.

Frattanto già nel fasc. 2° dei *Sitzungsber. der philos.-philol. u. der hist. Klasse der Kgl. Bayer. Akademie d. Wissensch.*, del 1904, il dott. Herbig ha pubblicata una relazione intorno ai lavori preparatorî per il C. I. E. (*Vorarbeiten zum Corpus inscriptionum etruscarum*, pagg. 283-296); e in seguito nel fasc. 4°, insieme al prof. Torp, alcune iscrizioni nuovamente trovate accompagnandole con fac-simili (*Einige neugefundene etrusk. Inschriften*, pagg. 489-520) [1].

L'iscrizione preellenica di Lenno. — Tutti sanno di un monumento trovato poco più di vent'anni fa da due francesi G. Cousin e F. Dürrbach nell'isola di Lenno, presso il villaggio di Kaminia, a forma di stele rettangolare, che presentava sul davanti a bassorilievo il busto di un guerriero armato di lancia e senza elmo, e che aveva incisa un'iscrizione di parecchie linee intorno a tre lati della figura, e verticalmente sulla faccia destra della stele. La prima pubblicazione dell'iscrizione avvenne nel 1886 nel *Bulletin de Correspondance hellénique*, X, pag. 1 e segg. con commenti di M. Bréal: in seguito, tenendo conto solo dei lavori principali, essa fu studiata sotto il rispetto della lingua e della storia dal Bugge (*Der Ursprung der Etrusker durch zwei Lemnische Inschriften erläutert*) in *Christiania Videnskabs-Selskabs Forhandlinger 1886* (n. 6); dal Deecke (*Die tyrrhenischen Inschriften von Lemnos*) in *Rheinisches Museum*, 1886, pag. 460 e segg.; dal Pauli prima in *Altitalische Forschungen*, II, 1 (1886) e di nuovo

[1] Le più importanti di queste iscrizioni sono 14, 12 incise e 2 dipinte su sarcofagi trovati alcuni anni or sono nel territorio di Toscanella, e che il prof. Torp nel suo viaggio dell'aprile 1904 potè comodamente copiare e calcare. Sarebbe desiderabile che intorno a questi sarcofagi e allo scavo da cui essi provengono fosse finalmente pubblicata la relazione ufficiale nelle *Notizie degli scavi*, perchè le indicazioni e i particolari riportati nella relazione del dott. Herbig (*Vorarbeiten*, ecc., pag. 290) sono molto inesatti. Chi scrive queste notizie, nei giorni 6, 7 ottobre 1904 fu a Toscanella, appositamente per studiare quelle iscrizioni, ma ciò fu negato a lui, come un anno prima al dott. Herbig, perchè prima doveva farsene la pubblicazione nelle *Notizie degli scavi*, pubblicazione che, dopo più di due anni, si fa ancora aspettare.

nel 1894 in *Altital. Forsch.* II, 2; dal Lattes nello stesso anno 1894 in *Di due nuove iscrizioni preromane trovate presso Pesaro:* Appendice 4ª, pagg. 153 e segg.; e ultimamente dal Torp (*Die vorgriechische Inschrift von Lemnos*) in *Christiania Videnskabs-Selskabs Skrifter II. Histor. filos. Klasse*, 1903, n. 4. Un'ampia recensione di questo lavoro del Torp — succeduto a breve intervallo da altri suoi studi sulle iscrizioni etrusche: *Etruskische Beiträge*, Leipzig (A. Barth), fasc. 1° 1902; fasc. 2° 1903: *Etruskische Monatsdaten, Christiania Videnskabs Selskabs Skrifter 1902*, n. 4; a cui seguirono poi *Etruscan Notes*, ibid. 1905, n. 1 e *Bemerkungen zu der Etruskischen Inschrift von S. Maria di Capua*, ibid. 1905 n. 5 — fu fatta dal professor O. A. Danielsson nella *Berliner philologische Wochenschrift* dell'anno 1906, n. 18 (557-568) [1] e n. 19 (593-599). Il giudizio finale a cui egli viene circa l'interpretazione del Torp è in massima negativo: (col. 596). « Torps Deutungen sind fein erdacht und zum Teil bestechend; aber einer nüchternen Prüfung können sie schwerlich standhalten »: e circa la parentela della lingua dell'iscrizione coll'etrusco egli sottoscrive, con qualche riserva per l'etrusco, ai giudizi recenti di B. Niese (*Grundriss der röm. Geschichte* 2ª ed. 24, 1) e del Fick (*Vorgriechischen Ortsnamen*, pag. 100 e segg.) che si mantengono scettici e trovano che l'unico dato comune di cui si possa esser certi, tra l'etrusco e il lemnio, è il fatto che entrambi sono del pari incomprensibili: nel resto, riguardo al problema storico-etnografico, egli accetta l'opinione del Torp (pag. 39), il quale vede nei Tirreni di Lenno « ein Ueberbleibsel einer vorhellenischen Bevölkerung, die in sehr alter Zeit von Kleinasien nach Hellas [?] gekommen ist, und aus welcher sich in einer viel späteren Zeit die nach Italien ausgewanderten Etrusker abspalteten ». [1]

Il prezioso cimelio, che si credeva perduto e del quale furono fatte ricerche invano dallo Schott, era presso un negoziante greco di Alessandria il quale durante il Congresso archeologico di Atene ne fece dono al Museo Nazionale della madre-patria. Esso sarà prossimamente di nuovo illustrato a pubblicato nelle *Athenische Mittheilungen* dal dott. E. Nachmanson e dal dott. G. Karo.

Il fegato di Piacenza. — Il prof. Körte pubblica nell'ultimo fascicolo delle *Römische Mitteilungen* (Rom, 1905, XX, 4, pag. 348-377) con nuovi particolari e con più larghe argomentazioni, le comunicazioni fatte da lui nella seduta del 23 marzo dell'Istituto Arch. Germanico.

La pubblicazione è accompagnata da cinque figure intercalate nel testo e da due tavole (XII e XIII). In aggiunta il prof. Körte illustra col tilolo di *Bildnis eines Haruspex* (pag. 378 e seg.) il coperchio di alabastro di un'urna del Museo di Volterra (tav. XIV) rappresentante una figura virile, adagiata nel modo consueto sul fianco sinistro, e che tiene nella mano sinistra un fegato di pecora. Il suo nome è *Aul(e). Pr(e)cu. L(arϑ). ril. XXXV;* l'atteggiamento della persona col capo velato e l'oggetto che egli mostra colla mano legittimano l'ipotesi che egli sia un aruspice.

[1] Del lavoro del Torp si occupò già anche il prof. Lattes in *Correzioni, giunte, postille al C. I. E.* (I) a pag. 54 e segg. nota 1, nota che sembra sfuggita al Danielsson. In essa egli risponde con nuovi argomenti alle obbiezioni del Torp circa il significato delle voci *avei, avi,* ecc. e respinge nuovamente l'interpretazione già da lui abbandonata ναφοϑ = nipote, associandosi a quella del Pauli (sepolcro), in appoggio della quale cita il latino *napus* delle glosse = colle, e quindi forse, tumulo.

[1] Il prof. Danielsson tien conto anche di due scritti dello stesso argomento di B. Apostolides dal titolo « Origine asianique des inscriptions préhelléniques de l'île de Lemnos. Mémoire lu à l'Institut Egyptien dans les séances des 6 et 27 déc. 1901 et 6 mai 1902. Le Caire 1903, Imprimerie Nationale »; — e « Origine asianique des inscriptions préhelléniques de l'île de Lemnos. Mémoire lu au Congrès Archéologique International d'Athènes, Alexandrie, Typo-lith. V. Penasson-Ant. V. Horn, Succ., 1905 », ai quali sono annesse riproduzioni fotografiche delle due facce inscritte del monumento.

L'anello etrusco inscritto ael Museo Padovano. — Il prof. E. Lattes illustra nel *Bollettino del Museo civico di Padova* (a. IX, 1906, n. 3) le iscrizioni di un anello conservato in quel Museo, l'una, maggiore, incisa sul cerchio *veltnvip: vesie: arn. hi: al.* e l'altra minore sul castone *l. ikei* | *nu.* Egli restituisce la prima in *Vel Tnus (*o *Tnes) Vesis' (*o *Vesie) Arnθial*, e per essa e per la minore propone la versione: *Velius Tinii Vesii (*o *Vesius) Aruntis Licinus.*

Iscrizioni di Narce, di Barbarano Romano ecc., nuovamente illustrate. — Il prof. Torp in *Cristiania Videnskabs-Selskabs Skrifter II. Histor. filos. Klasse*, 1906, n. 8, pag. 24, pubblica un nuovo contributo all'ermeneutica delle iscrizioni etrusche col titolo di *Etruskische Beiträge*, Zweite Reihe I, *Ueber einige etruskische Gefäss-inschriften.* Ivi sono studiate:

1. (Pag. 4-8) la grande iscrizione sul piede della tazza n. 7 (*Monum. Ant.*, IV, 327-332 e Lattes, estratto dalla *Riv. di Filol.*, 1895, pag. 81., e segg.).
2. (Pag. 8-10) le due iscrizioni dell'oinochoe d'impasto (*Monum. Ant.*, IV, 322-325 seg. e Lattes estr. dalla *Riv. di Fil.*, 1895, pag. 89 e segg.).
3. (Pag. 10-13) Fabretti 60 (Pauli, *Altit. Forsch.* 1, 16 n. 33).
4. (Pag. 13-17) il vaso iscritto di Barbarano Romano (*Not. Scavi*, 1898, 407 e seg. conf. Lattes, *Rend. Ist. Lomb.* 1899, pag. 693 e segg.).
5. (Pag. 17-20) iscrizione del vaso di Vetulonia (*Not. Scavi*, 1887, pag. 494 e seg.).
6. (Pag. 20-24) Fabretti 2404.

Iscrizioni etrusche nel Metropolitan Museum di New-York.— Furtwängler (*Antiken in den Museen von Amerika*, in *Sitzungsber. d. philos.- philol. Klasse d. Bayer. Ak. der Wiss.*, 1905, pag. 241-280) descrive nel *Metropolitan Museum* di New-York (n. 12, pag. 270 e segg.) parecchi oggetti provenienti da una tomba etrusca di tarda età, sette dei quali portano inscritta qualche voce etrusca. La voce che si legge su tutti e sette (*a.* Una cista di bronzo; *b.* Uno specchio; *c.* Un'oinochoe di bronzo; *d.* Una patera di bronzo; *e.* Un'anforetta d'argento; *f.* Una capsella cilindrica d'argento con coperchio conico; *g.* Uno strigile di argento) è il comunissimo *s'uθina*, che egli trascrive *Muoina* e ritiene nome proprio di persona della donna a cui spettavano gli oggetti inscritti (!); ma due di questi oggetti contengono in più altre voci. La specchio *b* nella faccia liscia ha inciso *s'uθina*, e sull'orlo della faccia figurata con rappresentazione di Prometeo liberato i nomi *Hercle, Menrva, Prumaθe, Esplace:* lo strigile *g*, subito dopo *s'uθina* ha sul manico l'iscrizione punteggiata *ra: mu.* Sono punteggiati anche i *s'uθina* dell'anforetta *e* e della capsella *f* d'argento. Gli oggetti indicati sono riprodotti dal Furtwängler nelle fig. 4-8 intercalate al testo (pag. 270-274) e nelle tav. VII-IX aggiunte in fine.

Mura poligonali ed Etruschi in Italia. — R. Delbrück in *Das Capitol von Signia* (Roma, 1903), appoggiandosi ad una nota del Noack (*Athen. Mitth.*, 1894, pag. 427 nota 3) sui muri poligonali greci, aveva sostenuto che gli Etruschi non hanno portato dalla Lidia questo sistema di costruzione, ma impararono primieramente a conoscerlo nell'Occidente, perchè l'opera poligonale è anzitutto un'invenzione greca del VII secolo, e che essi poi specialmente l'usarono e lo diffusero in Italia (pag. 17). Ora C. Thulin nei *Beiträge zur alten Geschichte* vol. V, anno 1906, fasc. 3°, pag. 336-339 (*Ein Polygonalmauer aus mykenischer Zeit*) riproduce un frammento di vaso cilindrico o pisside del Labirinto di Knossos, dello stile di Vaphio, sul quale sono raffigurate insieme mura poligonali e mura quadrate, per concludere (pag. 339) che le mura poligonali non possono fornire di per sè un criterio cronologico; e circa le mura poligonali etrusche asserisce (pag. 337) che gli Etruschi non ne appresero l'arte in Italia, ma la portarono seco dall'Oriente.

Disciplina etrusca. — C. O. Thulin: *Scriptorum disciplinae etruscae fragmenta* I, Berlin, 1906. *Die Etruskische Disciplin I: Die Blitzlehre.* II: *Die Haruspicin.* Göteborg, 1906. — *Fulgur fulmen und Wort familiae* (in *Archiv für latein. Lexikog. u. Gramm.*, vol. XV, fascicolo 2°, pag. 369-392).

Costumi. — G. Kazarow: Per la storia degli Etruschi (*Rivista di Storia Antica*, anno X, 1906, pag. 511-513). — Il Pöhlmann (*Geschichte d. antiken Kommunismus und Sozialismus II,* pag. 47 e seg.), commentando un passo di Teopompo riferito da Ateneo XII, 517 d., secondo il quale massima era fra gli Etruschi la dissolutezza dei costumi, sostiene che il racconto di Teopompo è in gran parte inventato per divertire i lettori. Il Kazarow invece, nell'articolo citato, opina che Teopompo non abbia inventato, o a bella posta esagerato, ma che abbia erroneamente interpretato qualche notizia di fatto a lui pervenuta. È noto infatti quanto frequente sia il *phallos* in Etruria come segnale di tombe, e come più volte nelle pitture sepolcrali s'incontrino rappresentazioni oscene. È possibile che abbiano esistito presso gli Etruschi sètte religiose, presso le quali il culto del *phallos* era collegato con orgie sessuali simili a quelle descritte da Teopompo: questi avrebbe raccolto siffatte descrizioni e le avrebbe riferite ad un costume proprio di tutti gli Etruschi. Il K. ricorda in proposito da R. Schmidt (*Liebe u. Ehe in Indien,* Berlin, 1904, pag. 27 e seg.) il fatto di una sètta dell'India, nella quale s'incontrano costumi simili, come derivazione dal culto del Lingam.

Crani etruschi. — Il Sen. A. Mosso pubblica con questo titolo una *Memoria* negli *Atti dell'Accademia Reale delle Scienze di Torino,* Serie II, tom. LVI, (anno 1905-1906) pp. 263-282 con quattro tavole. Nella parte I della sua *Memoria* egli osserva da principio che i crani più antichi appaiono diversi da quelli più tardi della fine della dominazione etrusca; ma che gli antropologi che li studiarono fin qui non tennero conto sufficiente della suppellettile e della forma delle tombe stesse per poter stabilire con certezza che i crani studiati appartennero ad Etruschi, mentre « un indirizzo più esatto in tali indagini potrebbe recare un po' di luce nella questione tanto controversa della stirpe etrusca ». Egli passa quindi a descrivere quindici crani etruschi provenienti da Corneto Tarquinia. Il primo gruppo comprende cinque crani conservati nel Museo Geologico dell'Università di Roma, che derivano da scavi fatti nel 1871 e nel 1873, e un sesto cranio che appartiene manifestamente ad un sacerdote. Il secondo gruppo comprende altri sei crani conservati in Corneto, e il terzo tre crani trovati col sig. Fioroni di Corneto negli scavi fatti nell'inverno 1906, e ai quali lo stesso prof. Mosso potè assistere. Dei quindici crani esaminati 9 sono dolicocefali, 4 mesocefali, e 2 brachicefali. Aggiunge infine tre crani romani, due dei quali risultano mesocefali ed uno brachicefalo. Nella parte II della *Memoria* il professor Mosso presenta un riassunto delle pubblicazioni italiane sui crani etruschi con nuove misure fatte dai dottori F. Frassetto e A. Mocchi; in fine annuncia altre note sui crani del territorio Falisco e della necropoli dell'Esquilino, in seguito alle quali egli promette di conchiudere qualche cosa intorno alle popolazioni primitive del Lazio e dell'Etruria ».

Pur non dimenticando l'ammonimento di P. Kretschmer (*Einleitung in die Gesch. d. grieck Sprache* p. 42), gli archeologi e gli storici accoglieranno di buon grado gli studi del professor Mosso, perchè in tanta diversità di pareri sarà utile per tutti aver sott'occhio, raccolti e vagliati con cautela, i materiali di cui modernamente si può disporre, e perchè nella grande oscurità che avvolge le origini italiche ogni dato di fatto è prezioso e può additare ai cercatori una strada nuova.

Monumenti del Museo Archeologico di Firenze. — Il prof. L. A. Milani, direttore del Museo Archeologico di Firenze, chiusa col vol. III la serie degli *Studi e Materiali di archeologia e numismatica* da lui iniziata nel 1899, e che ha portato un contributo considerevole anche alla conoscenza di monumenti e gruppi speciali di monumenti etruschi, quali p. es. le oreficerie de Vetulonia e di Narce (G. Karo), le armi di Vetulonia (L. Pernier), l'Artemis di Castiglion della Pescaia (L. A. Milani), il Museo Chigi di Siena (G. Pellegrini), ha intrapreso la pubblicazione di *Monumenti scelti del R. Museo Archeologico di Firenze.* È uscito un primo fascicolo di testo con sei tavole in foglio; ma i monumenti illustrati finora, se ne togli le terrecotte dei due frontoni del tempio di Luni, non appartengono propriamente agli Etruschi.

Resoconto di adunanze.

Il sepolcro dei Volumni e il bronzo di Piacenza. — Il prof. Körte, primo segretario dell'Istituto Archeologico Germanico, due volte nel corrente anno accademico, tolse dall' Etruria l'argomento di comunicazioni per le adunanze dell'Istituto. Nell' adunanza del 15 dicembre 1905 illustrò con proiezioni la tomba dei Volumni che egli ritiene sia stata scavata fra il IV e il III secolo, come pare debba concludersi dal tipo delle Meduse scolpite su alcune urne cinerarie, dalla forma ricurva delle spade rappresentate nell'atrio, e da un cottabo che vi fu ritrovato; e che rimase in uso fino al I secolo a. C., come è dimostrato dall'urna marmorea di P. Volumnius Violens e dall'iscrizione latina che vi è incisa.

Nell'adunanza 23 marzo 1906 lo stesso professore Körte illustrò il fegato di bronzo di Piacenza, per il quale citò e presentò per confronto in proiezioni il fegato di terracotta babilonese e quello conservato nel coperchio di un'urna di alabastro di Volterra appartenente ad un *haruspex*. Lo stesso argomento egli ha svolto poi nel fasc. 4 delle *Röm. Mitt.*, dell'anno 1905 pag. 348-379: vedi sopra pag. 130.

B. Nogara.

SCULTURA GRECA.

Una statuetta di bronzo dell'Heraion di Olimpia, venuta alla luce in uno scavo di saggio fatto dal Dörpfeld dietro l'opistodomo del tempio, è illustrata da P. Steiner. Essa rappresenta un guerriero di prospetto in atto di lanciare l'asta: il movimento si riduce solo al piegamento del braccio destro. Sue caratteristiche sono l'acconciatura dei capelli che secondo l'autore ricorda quella di statue egizie dell'antico impero, l'elmo che ricorda il berretto frigio ma con una forte curvatura della punta, e la cintura o mitre che stringe il corpo alle reni e che costituisce il suo unico abbigliamento. L'autore fa confronti con una statuetta in bronzo di Delfi (*Fouilles de Delphes,* V, III), con un'altra proveniente dalla grotta di Zeus Idaios in Creta (*Mus. Ital.*, II, t. XII, 1), e, nella grande plastica, con l'Apollo di Melos. Punti di contatto ma anche di differenza li trova con alcune statuette di periodo miceneo che egli crede con lo Helbig e con lo Tsountas d'importazione fenicia. In ultima analisi lo Steiner ritiene questa un'opera argiva anteriore al principio del VI secolo a. C. (P. Steiner, *Bronze- Statuette aus Olympia,* in *Athenische Mitteilungen,* 1906 pp. 219-227, t. XVIII).

Statua arcaica in Samos. — È una statua in marmo, di proporzioni un po' maggiori del vero, rappresentante una figura in piedi, vestita di un lungo chitone e di un corto mantello aderente. Il Wiegand, a cui ne dobbiamo la pubblicazione, nota nel vestito e nello stile la parentela con le vecchie figure della via dei Branchidi e osserva che è appunto la prima, tra le statue di questo stile, che ci si offra in piedi. Per la testa fa anche il confronto con la testa proveniente da Jeronda e ora al British

Disciplina etrusca. — C. O. Thulin: *Scriptorum disciplinae etruscae fragmenta* I, Berlin, 1906. *Die Etruskische Disciplin I: Die Blitzlehre.* II: *Die Haruspicin.* Göteborg, 1906. — *Fulgur fulmen und Wort familiae* (in *Archiv für latein. Lexikog. u. Gramm.*, vol. XV, fascicolo 2°, pag. 369-392).

Costumi. — G. Kazarow: Per la storia degli Etruschi (*Rivista di Storia Antica*, anno X, 1906, pag. 511-513). — Il Pöhlmann (*Geschichte d. antiken Kommunismus und Sozialismus II,* pag. 47 e seg.), commentando un passo di Teopompo riferito da Ateneo XII, 517 d., secondo il quale massima era fra gli Etruschi la dissolutezza dei costumi, sostiene che il racconto di Teopompo è in gran parte inventato per divertire i lettori. Il Kazarow invece, nell'articolo citato, opina che Teopompo non abbia inventato, o a bella posta esagerato, ma che abbia erroneamente interpretato qualche notizia di fatto a lui pervenuta. È noto infatti quanto frequente sia il *phallos* in Etruria come segnale di tombe, e come più volte nelle pitture sepolcrali s'incontrino rappresentazioni oscene. È possibile che abbiano esistito presso gli Etruschi sètte religiose, presso le quali il culto del *phallos* era collegato con orgie sessuali simili a quelle descritte da Teopompo: questi avrebbe raccolto siffatte descrizioni e le avrebbe riferite ad un costume proprio di tutti gli Etruschi. Il K. ricorda in proposito da R. Schmidt (*Liebe u. Ehe in Indien,* Berlin, 1904, pag. 27 e seg.) il fatto di una sètta dell'India, nella quale s'incontrano costumi simili, come derivazione dal culto del Lingam.

Crani etruschi. — Il Sen. A. Mosso pubblica con questo titolo una *Memoria* negli *Atti dell'Accademia Reale delle Scienze di Torino,* Serie II, tom. LVI, (anno 1905-1906) pp. 263-282 con quattro tavole. Nella parte I della sua *Memoria* egli osserva da principio che i crani più antichi appaiono diversi da quelli più tardi della fine della dominazione etrusca; ma che gli antropologi che li studiarono fin qui non tennero conto sufficiente della suppellettile e della forma delle tombe stesse per poter stabilire con certezza che i crani studiati appartennero ad Etruschi, mentre « un indirizzo più esatto in tali indagini potrebbe recare un po' di luce nella questione tanto controversa della stirpe etrusca ». Egli passa quindi a descrivere quindici crani etruschi provenienti da Corneto Tarquinia. Il primo gruppo comprende cinque crani conservati nel Museo Geologico dell'Università di Roma, che derivano da scavi fatti nel 1871 e nel 1873, e un sesto cranio che appartiene manifestamente ad un sacerdote. Il secondo gruppo comprende altri sei crani conservati in Corneto, e il terzo tre crani trovati col sig. Fioroni di Corneto negli scavi fatti nell'inverno 1906, e ai quali lo stesso prof. Mosso potè assistere. Dei quindici crani esaminati 9 sono dolicocefali, 4 mesocefali, e 2 brachicefali. Aggiunge infine tre crani romani, due dei quali risultano mesocefali ed uno brachicefalo. Nella parte II della *Memoria* il professor Mosso presenta un riassunto delle pubblicazioni italiane sui crani etruschi con nuove misure fatte dai dottori F. Frassetto e A. Mocchi; in fine annuncia altre note sui crani del territorio Falisco e della necropoli dell'Esquilino, in seguito alle quali egli promette di conchiudere qualche cosa intorno alle popolazioni primitive del Lazio e dell'Etruria ».

Pur non dimenticando l' ammonimento di P. Kretschmer *(Einleitung in die Gesch. d. grieck Sprache* p. 42), gli archeologi e gli storici accoglieranno di buon grado gli studi del professor Mosso, perchè in tanta diversità di pareri sarà utile per tutti aver sott'occhio, raccolti e vagliati con cautela, i materiali di cui modernamente si può disporre, e perchè nella grande oscurità che avvolge le origini italiche ogni dato di fatto è prezioso e può additare ai cercatori una strada nuova.

Monumenti del Museo Archeologico di Firenze. — Il prof. L. A. Milani, direttore del Museo Archeologico di Firenze, chiusa col vol. III la serie degli *Studi e Materiali di archeologia e numismatica* da lui iniziata nel 1899, e che ha portato un contributo considerevole anche alla conoscenza di monumenti e gruppi speciali di monumenti etruschi, quali p. es. le oreficerie de Vetulonia e di Narce (G. Karo), le armi di Vetulonia (L. Pernier), l'Artemis di Castiglion della Pescaia (L. A. Milani), il Museo Chigi di Siena (G. Pellegrini), ha intrapreso la pubblicazione di *Monumenti scelti del R. Museo Archeologico di Firenze.* È uscito un primo fascicolo di testo con sei tavole in foglio; ma i monumenti illustrati finora, se ne togli le terrecotte dei due frontoni del tempio di Luni, non appartengono propriamente agli Etruschi.

Resoconto di adunanze.

Il sepolcro dei Volumni e il bronzo di Piacenza. — Il prof. Körte, primo segretario dell'Istituto Archeologico Germanico, due volte nel corrente anno accademico, tolse dall' Etruria l'argomento di comunicazioni per le adunanze dell'Istituto. Nell' adunanza del 15 dicembre 1905 illustrò con proiezioni la tomba dei Volumni che egli ritiene sia stata scavata fra il IV e il III secolo, come pare debba concludersi dal tipo delle Meduse scolpite su alcune urne cinerarie, dalla forma ricurva delle spade rappresentate nell'atrio, e da un cottabo che vi fu ritrovato; e che rimase in uso fino al I secolo a. C., come è dimostrato dall'urna marmorea di P. Volumnius Violens e dall'iscrizione latina che vi è incisa.

Nell'adunanza 23 marzo 1906 lo stesso professore Körte illustrò il fegato di bronzo di Piacenza, per il quale citò e presentò per confronto in proiezioni il fegato di terracotta babilonese e quello conservato nel coperchio di un'urna di alabastro di Volterra appartenente ad un *haruspex.* Lo stesso argomento egli ha svolto poi nel fasc. 4 delle *Röm. Mitt.*, dell'anno 1905 pag. 348-379: vedi sopra pag. 130.

B. Nogara.

SCULTURA GRECA.

Una statuetta di bronzo dell'Heraion di Olimpia, venuta alla luce in uno scavo di saggio fatto dal Dörpfeld dietro l'opistodomo del tempio, è illustrata da P. Steiner. Essa rappresenta un guerriero di prospetto in atto di lanciare l'asta: il movimento si riduce solo al piegamento del braccio destro. Sue caratteristiche sono l'acconciatura dei capelli che secondo l'autore ricorda quella di statue egizie dell'antico impero, l'elmo che ricorda il berretto frigio ma con una forte curvatura della punta, e la cintura o mitre che stringe il corpo alle reni e che costituisce il suo unico abbigliamento. L'autore fa confronti con una statuetta in bronzo di Delfi (*Fouilles de Delphes,* V, III), con un'altra proveniente dalla grotta di Zeus Idaios in Creta (*Mus. Ital.,* II, t. XII, 1), e, nella grande plastica, con l'Apollo di Melos. Punti di contatto ma anche di differenza li trova con alcune statuette di periodo miceneo che egli crede con lo Helbig e con lo Tsountas d'importazione fenicia. In ultima analisi lo Steiner ritiene questa un'opera argiva anteriore al principio del VI secolo a. C. (P. Steiner, *Bronze- Statuette aus Olympia,* in *Athenische Mitteilungen*, 1906 pp. 219-227, t. XVIII).

Statua arcaica in Samos. — È una statua in marmo, di proporzioni un po' maggiori del vero, rappresentante una figura in piedi, vestita di un lungo chitone e di un corto mantello aderente. Il Wiegand, a cui ne dobbiamo la pubblicazione, nota nel vestito e nello stile la parentela con le vecchie figure della via dei Branchidi e osserva che è appunto la prima, tra le statue di questo stile, che ci si offra in piedi. Per la testa fa anche il confronto con la testa proveniente da Jeronda e ora al British

Museum. (Th. Wiegand, *Archaische Statue in Samos*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 87-88, tt. X-XII).

Un'altra statua arcaica di Samos è quella che vien fatta conoscere da L. Curtius. È una figura in marmo, acefala, vestita anch'essa di chitone e mantello, ma seduta in un trono: a primo aspetto una sorella delle statue della via sacra dei Branchidi. Essa porta un'iscrizione dedicatoria che vien così tradotta dall'A.: « L'ha dedicata, il figliuolo di Bryson, Aiakes che ha riscosso per Hera la decima di tutto il guadagno fatto sul mare, giacchè era curatore del tempio ». In questo Aiakes il Curtius vede il padre di Polykrates il tiranno, e quindi l'iscrizione farebbe risalire la statua al di là della metà del vi secolo a. C. Con accurato esame stilistico l'A. mostra quanto questa figura, pur simile nello schema alle figure dei Branchidi, le superi per il sentimento con cui è resa la forma, soprattutto per ciò che riguarda il modo in cui il corpo è stato inteso realmente sotto il vestito.

Dall'esame di questa statua il Curtius è poi tratto a fare alcune osservazioni su quell'altra statua di Samos che è stata pubblicata dal Wiegand e che abbiamo ricordato più sopra. Egli vuole determinare il rapporto in cui la statuaria ionica si trovava con quella egizia e dopo aver affermato che la tecnica può solo apportare varianti dentro uno stile, ma non può determinare uno stile, ed aver scartato le teorie che con la sola tecnica cercano di spiegare le caratteristiche di forma dei primi prodotti dell'arte greca, fa un confronto tra la Hera di Samos e la nuova statua del Wiegand mostrando quanto questa sopravanzi quella in ogni elemento.

La statua di Samos, può a parer suo, gettare anche luce sulla scultura cipriota che egli ritiene null'altro che un'imitazione esteriore di modelli samio-milesi.

Una testimonianza dell'influsso dell'arte egizia sull'arte ionica la trova in un piccolo monumento che è conservato in parecchie repliche. Esso è un alabastron in forma di figura inginocchiata: l'atteggiamento e il tipo del viso richiamano all'Egitto, ma la figura potrebbe essere, a parere del Curtius, un'imitazione delle figure inginocchiate che sostenevano, secondo la descrizione di Erodoto IV, 152, il cratere di bronzo che i Samî dedicarono nell'Heraion dopo la spedizione di Tartessos. (L. Curtius, *Samiaca I*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 151-178, tt. XIV-XV).

Sima ionica con bassorilievi da Creta. — L. Savignoni pubblica alcuni frammenti di rilievi in terracotta provenienti da Palaekastro di Sitia dai quali si può ricostruire per intero il motivo decorativo più volte ripetuto e consistente nella rappresentazione di un cocchio in corsa guidato da un auriga e seguito da due guerrieri di cui uno è in atto di montare. Questi rilievi sono importanti da più punti di vista: anzitutto essi si ricollegano ad una serie di terrecotte analoghe trovate in Italia e provenienti specialmente dall'Etruria e quindi, data la loro origine cretese, portano un argomento di più in favore della teoria che vede in queste opere dell'Etruria un prodotto greco e propriamente di stile ionico. Di più essi, per la loro forma, non costituivano un fregio ma una specie di sima che correva quasi come una balaustrata intorno a tutto il tetto anche al disopra dei frontoni. Di una sima di tal fatta abbiamo esempio nel sarcofago delle Piangenti di Sidone e la prova più cospicua e più antica del suo uso ci è data dai frammenti della sima del tempio di Artemis in Efeso ricomposta dal Murray. L'A. si pone in fine il quesito se in questo membro particolare dell'architettura ionica non si possa rintracciare l'origine dell'attico dell'architettura romana. (L. Savignoni, *Di una sima ionica con bassorilievi dell'isola di Creta*, in *Röm. Mitt.*, 1906, pp., 64-82, t. II).

Una testa femminile arcaica di piccole dimensioni appartenente alla collezione Spink è pubblicata in tre vedute da S. Reinach. Per quanto ne sia data come provenienza la Beozia, l'illustratore nota il suo carattere innegabilmente attico che la fa ricollegare ad una piccola serie di teste scoperte sull'Acropoli di Atene. (S. Reinach, *Note sur une tête grecque archaïque*, in *Revue archéologique*, 1906, I, pp. 139-141).

Un frammento di una nuova replica del tipo Choiseul-Gouffier crede di riconoscere G. Dickins in una gamba appartenente al Museo Nazionale in Roma. Il frammento ha grande importanza per l'A., giacchè alla gamba è ancora unito il sostegno e dal sostegno pende la faretra; e per quanto l'A. non si nasconda la difficoltà che presenta il problema di decidere se questi emblemi uniti ai sostegni possano sicuramente far conoscere la significazione delle statue, propende a credere che nel nostro caso la faretra porti un nuovo argomento per indurci a vedere nel tipo Choiseul-Gouffier un Apollo. (G. Dickins, *A new replica of the Choiseul-Gouffier Type*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1906, pp. 278-280).

Una nuova replica del Discobolo di Mirone, è tornata alla luce nel territorio Laurentino a Castel Porziano ed è stata donata da S. M. il Re al Museo Nazionale. Se ne deve la illustrazione a G. E. Rizzo che, colla sua accurata analisi, e colla sua scientificamente severa ricostruzione, ha risolto molti dei problemi che riguardano la statica e il movimento dell'opera mironiana. La nuova replica manca della testa, di quasi tutto il braccio destro, del piede sinistro sino al malleolo, del piede destro con parte della gamba, ma presenta nelle fratture degli attacchi sicuri e così oltre a darci ora per la prima volta nel braccio sinistro, conservato sino alla base delle dita, la conoscenza sicura della posa dell'originale, permette una ricostruzione certa della testa e del braccio destro nel loro movimento e nella loro direzione. E questa ricostruzione ha fatto il Rizzo riunendo in gesso il torso di Castel Porziano, la testa Lancellotti, il braccio destro del Museo Buonarroti, i piedi dell'esemplare del British Museum. Della giustezza della ricostruzione possiamo avere testimonianza nel fatto che nessuna violenza hanno dovuto subire queste parti per essere ricollegate. Per ciò che riguarda lo stile, l'A. vede in questa copia resa con grande fedeltà la sobrietà dell'arte mironiana, e ritiene quindi la statua superiore, da questo punto di vista, al Discobolo Lancellotti. (G. E. Rizzo, *Il Discobolo di Castel Porziano*, in *Bollettino d'Arte*, 1907, pp. 3-14, tt. I - III).

Uno « Splanchnoptes » vede A. v. Salis in una statuetta di bronzo da Dodona della collezione Carapanos rappresentante un giovinetto che porta in mano un istrumento sacrificale a forma di tridente. In tal modo l'A. crede che venga confermata l'ipotesi di M. Mayer che aveva riconosciuto uno « Splanchnoptes » in una statua in marmo proveniente dalle rovine romane presso l'Olympieion in Atene (*Arch. Jahrbuch*, 1893, pp. 224 e segg.). La nostra statuetta è da porsi, al pari dell'originale della statua in marmo, nella prima metà del v secolo a. C. (A. v. Salis, *Splanchnoptes*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 352-358, t. XXII).

La stela funeraria di un fanciullo trovata a Samos dà occasione a L. Curtius, che la pubblica, di fare alcune osservazioni sull'atteggiamento delle figure nei rilievi funerarî. Nella nostra stela il fanciullo è rappresentato pensieroso, colla testa leggermente inchinata, e tiene con la destra per le ali una colomba. L'opera appartiene alla metà del v secolo a. C. e può essere di un artefice dell'isola, ma che manteneva contatti con lo sviluppo dell'arte in Atene. (L. Curtius, *Samiaca I*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 178-184, t. XVI).

Per la ricostruzione del frontone orientale del Partenone. — Riprendendo in esame il « puteal » di Madrid con la rappresentazione della nascita di Athena, A. Prandtl tenta di riporre con precisione le figure del rilievo nella composizione originale del frontone. Il « puteal » di Madrid è una compilazione di artista neoattico e le Moirai si distinguono per stile dalle altre figure, giacchè mentre Zeus, Athena, Prometheus offrono certamente spirito fidiaco esse invece rivelano lo spirito dell'arte del IV secolo e anche più tarda. Per la Nike il carattere fidiaco non è evidente ma è certo che la figura appartiene al gruppo originario: solo la Nike doveva nel frontone non essere collocata tra Zeus e Athena come nel « puteal » ma al disopra di essi e le figure di Zeus e Athena dovevano essere più avvicinate. In tal modo l'A., ricostruisce un gruppo che appunto si adatta alla forma triangolare del frontone.

Tale sua congettura trova egli confermata dalle tracce delle inserzioni delle figure nelle pietre di basamento del frontone. Crede infine di poter attribuire alla figura di Athena un piede che si trova tra i frammenti delle sculture del Partenone al British Museum. (A. PRANDTL, *Zur Rekonstruktion des Parthenon-Ostgiebels*, in *Jahrbuch des Kais. deutschen archäologischen Institutes*, 1906, pp. 33-42).

Per la denominazione di alcune figure del fregio del Partenone. — A. S. Arvanitopullos ritiene che le dieci figure di uomini dignitosi, che sul fregio orientale del Partenone appaiono ai due lati del consesso degli Dei, non facciano parte del corteo ma siano da considerarsi degli eroi e propriamente gli eroi eponimi delle dieci *phylai* ateniesi. E pur facendo le più ampie riserve tenta una denominazione delle singole figure. (A. S. ARVANITOPULLOS, *Phylen-Heroen am Parthenonfries*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 38-45, tt. IV-V).

Le antiche sculture incastrate nelle pareti della chiesa della Panagia Gorgoepikoos (antica Metropoli) in Atene vengono di nuovo descritte e studiate da P. Steiner in occasione delle nuove ricerche che R. Michel e A. Struck fanno sulle chiese bizantine medioevali di Atene. Le sculture erano state già in complesso descritte dallo Stephani nel 1843 e nel catalogo dei gessi del Museo di Berlino di Friederichs e Wolters. Tra i marmi appartenenti al periodo classico della scultura greca sono da ricordare due rilievi che forse, con altri due perduti, costituivano la base di un monumento onorario per una vittoria. Sono opera attica del tempo del fregio del Partenone. Va menzionato inoltre un frammento di rilievo con la rappresentazione di una figura femminile di profilo: probabilmente apparteneva ad una testata di decreto, e la figura è di un tipo creato da Fidia e molte volte ripetuto nelle opere della sua scuola e dei suoi imitatori. (P. STEINER, *Antike Skulpturen an der Panagia Gorgoepikoos zu Athen*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 325-328, 337).

Una lekythos funeraria attica. — La lekythos che viene pubblicata da S. M. Welsh è stata scoperta nel 1904 e si trova ora nel Museo Nazionale di Atene. Vi sono scolpite quattro figure in rilievo: alla sinistra un uomo barbato ed un giovane, ambedue rivolti verso destra; alla destra una donna e una fanciulla, ambedue rivolte verso sinistra. L'A. crede che probabilmente nelle due figure mediane siano rappresentati un fratello e una sorella, morti ambedue giovani nella stessa epoca e nelle altre due figure i genitori; oppure, visto che il giovane porta un coniglio che nell'antichità valeva come simbolo dell'amore, crede che possa anche farsi l'ipotesi che nelle due figure mediane siano rappresentati o due fidanzati o due giovani sposi di cui forse uno era morto. Il rilievo appartiene alla seconda metà del V secolo a. C. (S. M. WELSH, *An attic Grave Lekythos*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1906, pp. 229-234, t. XIV).

Il motivo di posa del Pythokles di Policleto. — F. Studniczka torna sulla ipotesi, fatta alcuni anni or sono da E. Loewy, che la

figura del Diadumeno di Policleto si adatti per la posizione dei piedi alle tracce che della statua del vincitore del pentatlo Pythokles sono rimaste sulla base esistente in Olimpia; e con un minuto esame della base crede di poter stabilire che il motivo del Pythokles dovesse essere ben differente da quello del Diadumeno. Una statua di quell'epoca che corrisponda perfettamente alla posizione ricostruita del Pythokles, egli non sa additarla nel nostro patrimonio artistico, ma le statue che più vi si avvicinano sono, secondo l'A., l'Apollo di Kassel, l'Ares Borghese, lo Zeus di Dresda, e una statuetta in bronzo di giovane atleta da Cerigotto. (F. Studniczka, *Das Standmotiv des polykletischen Pythokles*, in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts*, 1906, pp. 131-138).

Due statue Policletee trovate in Roma, in Via Tasso, in terreno di proprietà della Banca d'Italia, e da questa donate al Museo Nazionale Romano sono pubblicate da L. Mariani. L'una è una figura di Pan giovinetto di scuola policletea, di cui si conoscono parecchie repliche. Essa differisce dalle altre per il movimento delle braccia. La seconda statua, acefala, è una replica dell'Atleta di Dresda che è attribuito generalmente a Policleto o alla sua scuola. Le due statue hanno tracce di gran numero di puntelli, ciò che rende probabile che appartenessero ad un'officina dalla quale ancora non erano uscite, tanto più che insieme ad esse sono stati trovati dei blocchi rozzi di marmo. (L. Mariani, *Statue Policletee nel Museo Nazionale Romano*, in *Bull. della Comm. Arch. Com. di Roma*, 1906, pp. 3-14, tt. I-III).

Statua del cosidetto Narcisso. — E. Strong pubblica una replica di un tipo statuario rappresentante un fanciullo che si appoggia con la sinistra su un sostegno, tipo statuario molto noto sotto la denominazione di Narcisso. Questa replica apparteneva al dott. Filippo Nelson di Liverpool, ed è divenuta proprietà del bavarese « Verein der Kunstfreunde ». L'A. ricorda che il Furtwängler ha visto in questo tipo caratteri policletei ed insieme un'influenza di modelli attici, che il Michon inclina verso la teoria di un'origine attica, e che l'Amelung vi scorge il prodotto diretto d'influenze attiche e argive combinate, ma con preponderanza dell'elemento attico. Ella nota la costruzione frontale della figura, il chiasmo degli arti e, basandosi sull'espressione malinconica del volto, riprende la congettura, già da altri messa innanzi, che la figura avesse un'intenzione sepolcrale, che cioè commemorasse qualche giovane atleta morto forse nel momento del successo e della vittoria. (E. Strong, *Statue of a Boy leaning on a pillar*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1906, pp. 1-3, tt. I-II).

La statua d'Eirene con Ploutos di Kephisodotos. — Fondandosi sull'esame del panneggiamento che egli pone a confronto, notandone il maggiore sviluppo, con quello della Demetra e della Athena di Cherchel, sull'esame della testa che per lo stile ritiene più recente dell'erma napoletana di Athena, della testa dell'Athena Disney, e della testa della *Venus Genetrix*, e sull'esame del fanciullo Ploutos, sia per le sue caratteristiche anatomiche, sia per il rapporto d'aggruppamento in cui si trova rispetto alla figura di Eirene, P. Ducati afferma che il gruppo di Kephisodotos deve appartenere all'arte del v secolo e propriamente al 403 a. C. accettando così la data già proposta da W. Klein. (P. Ducati, *Sull'Irene e Pluto di Cefisodoto*, in *Rev. Arch.*, 1906, I, pp. 111-138).

L'Atalanta di Tegea. — E. A. Gardner crede che debba essere riunito al torso femminile che il Mendel ha trovato nelle ricerche intorno al tempio di Athena Alea in Tegea ed ha identificato col torso di Atalanta del frontone orientale del tempio, la testa femminile scoperta dallo stesso Mendel, ma da lui attribuita congetturalmente ad una statua, opera di Skopas, che doveva trovarsi dentro il tempio. Il Gardner nota che i due pezzi sono dello stesso marmo

pario e così ricostruisce l'Atalanta del frontone. Vi sono per altro due obbiezioni: che questa statua è di un marmo differente da quello delle altre del frontone giacchè queste sono fatte col marmo locale «Doliana», e che la figura nel volto presenta caratteri molto differenti da quelli che, sull'esame delle altre teste del frontone, si sogliono considerare come proprî dell'arte di Skopas. Alla prima obbiezione risponde congetturando che l'artista abbia forse voluto così col marmo più fino, distinguere l'unica figura femminile dei due frontoni, e alla seconda osservando che Skopas non ha forse voluto applicare ad un volto femminile, e al volto femminile di un'eroina, la violenza di espressione delle figure mascoline. La maggior rassomiglianza con la testa di Atalanta la trova nella testa dell'Artemis di Lycosoura. (E. A. Gardner, *The Atalanta of Tegea*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1906, pp. 169-175 e p. 283).

L'erma di Alessandro al Louvre, detta erma Azara. — Prendendo le mosse dal giudizio severo che F. Hauser (*Berl. phil. Wochenschr.*, 1905, cc. 483-485), contro l'opinione comune, ha espresso sulla celebre erma Azara di Alessandro Magno nella sua recensione del lavoro di J. J. Bernoulli sull'iconografia di Alessandro (*Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen*, München, 1905) E. Michon, pur riconoscendo con lo Hauser che il valore artistico dell'opera è stato esagerato, si propone di portare delle prove in appoggio della tradizionale denominazione dell'erma. Egli cerca di provare anzi tutto che il busto appartiene alla testa giacchè vi è aderenza delle due parti antiche ed il marmo è identico. Mostra inoltre, con la documentazione storica della parte che il cavalier d'Azara ebbe nelle trattative fra la Santa Sede e la Francia, che l'erma fu donata a Napoleone non nel 1803, che invece è la data della sua trasmissione al Louvre, ma molto probabilmente nel 1796 e che in ogni modo quest'ultima data segna il momento in cui venne la prima idea di offrirgliela. Siccome quindi quest'erma del grande conquistatore dell'antichità era una specie di omaggio cortigiano che si voleva fare a Napoleone per cattivarsene l'animo, è poco ammissibile, secondo il Michon, che si pensasse a trasformare con frode un busto anonimo in un ritratto qualificato di Alessandro. Accanto a questa prova morale di autenticità egli ne trova un'altra materiale nel testo dell'iscrizione. L'iscrizione appare oggi in tre righe così:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΜΑΚΕΔΟΝΟΥ

ma la terza riga è in parte una restaurazione nella quale sono stati ristabiliti due O rotondi mentre nelle altre due righe sono quadrati. Ora il Michon crede che originariamente nella terza riga si vedesse al posto del primo O la parte superiore di una lettera ricurva, cioè di un Ω che ci permette di ricostruire ΜΑΚΕΔΩΝ. Il nome proprio col patronimico seguito dal l'indicazione della patria in nominativo riscontriamo infatti nelle altre erme di uomini illustri provenienti dalla stessa villa di Tivoli in cui fu trovata l'erma Azara del Louvre. (E. Michon, *L'hermès d'Alexandre, dit hermès Azara*, in *Rev. Arch.*, 1906, I, pp. 79-110).

Una statuetta in bronzo e una testa in marmo di Alessandro Magno. — La collezione Dattari in Cairo s'è accresciuta nel 1904 di questi due nuovi monumenti che vengono ora pubblicati da S. Reinach. La statuetta presentava Alessandro a cavallo: ha sulla testa e sulla spalla destra una pelle d'elefante annodata sul davanti a mo' di clamide. La presenza originaria del cavallo oltre che dall'atteggiamento della figura è attestata da tracce d'attacco. È probabile, secondo il Reinach, che si abbia in quest'opera la copia di una delle statue celebri del conquistatore, forse di quella della *turma Alexandri* di Lisippo.

La testa in marmo è, secondo l'autore, forse il ritratto migliore di Alessandro dopo l'erma del Louvre. Essa è coperta da un elmo di tipo calcidese sormontato dalle corna di Zeus Ammon. Il profilo è simile a quelli della testa Azara e dell'Alessandro di bronzo della collezione Edmond de Rothschild. Un'erma doppia di Dionysos e Ares ora perduta ma pubblicata nella t. 318 degli *Antike Denkmäler* di Gerhard, presenta nella testa di Ares grande somiglianza con la testa Dattari: è probabile quindi che il disegnatore di Gerhard abbia preso per una testa di Ares coll'elmo, sormontato da alette, una testa di Alessandro con gli attributi di Ammon. (S. Reinach, *Deux nouvelles images d'Alexandre*, in *Rev. Arch.*, 1906, II, pp. 1-6, tt. IV-V).

Due statuette di Sarapis. — Una replica del celebre simulacro di Sarapis opera di Bryaxis vede W. v. Bissing in una statuetta in calcare da lui comprata in Cairo. Questa replica è una figura modello, doveva cioè servire come esemplare per la preparazione di altre immagini di Sarapis e può quindi dare un'idea fedele dell'originale. L'artista che ha creato quest'originale doveva avere già accolto in sè elementi ellenistici e di questi elementi l'A. vede traccia nella irrequieta posizione delle gambe. Questo tratto vede ancor più accentuato in un'altra statuetta della sua Collezione che è in bronzo ed è anch'essa replica del simulacro di Sarapis. (Fr. W. v. Bissing, *Mitteilungen aus meiner Sammlung*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 55-59, tt. VI-VII).

Alcune sculture nel Museo di Torino vengono pubblicate da A. J. B. Wace. La prima è una testa di atleta nella quale egli trova un'unione degli stili attico e argivo della fine del v secolo a. C. pur non potendo fare il nome preciso di un artista. La seconda è un torso di Athena, replica di un originale spesse volte copiato e di cui abbiamo la copia migliore nella famosa statua in bronzo del Museo Archeologico di Firenze. L'originale è attribuito dall'Amelung alla scuola di Prassitele. La terza è un torso di giovane nudo con clamide gettata indietro, il cui originale doveva appartenere alla fine del iv secolo a. C. e che egli ricollega al Ganimede di Leochares. La quarta è una testa di atleta in cui trova somiglianza con la testa del giovane che si lega il sandalo esistente al British Museum, e che pone quindi tra la fine del iii secolo a. C. e il principio del ii. La quinta è una statuetta di sacerdotessa d'Isis. (A. J. B. Wace, *Some Sculptures at Turin*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1906, pp. 235-242, tt. XV-XVII).

A. Della Seta.

SCULTURA ELLENISTICA E ROMANA.

Il carro funebre di Alessandro il Grande. — Il Wilamowitz fa parecchie rettifiche alla interpretazione del passo di Diodoro (XVIII, 26), data da Kurt F. Müller (*Der Leichenwagen Alexanders des Grossen, Inaugural Dissertation der philosophischen Facultät der Universität Leipzig, zur Erlangung der Doctorwürde*, Leipzig, 1905); rettificazioni in base alle quali verrebbe a mancare di fondamento la ricostruzione di costui. (U. Wilamowitz-Moellendorf, *Der Leichenwagen Alexanders des Grossen* in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, XV, 1905, pag. 103-108).

Il Petersen e il Bulle tentano, ciascuno per conto suo, delle ricostruzioni del carro; le quali fatte indipendentemente l'una dall'altra, vengono a coincidere in qualche parte; il che dà affidamento al Bulle che entrambi trovinsi sulla retta via. (E. Petersen, *Der Leichenwagen Alexanders des Grossen*, in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, 1905, I, pag. 698-710. H. Bulle, *Der Leichenwagen Alexanders*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, XXI, 1906, pag. 52-73).

Il rilievo così detto « ellenistico ». — Il Waser, dopo accennato al fatto della novità dello studio dell'arte ellenistica in genere, e dell'alessan-

drina in ispecie; agli studi dell'Helbig (*Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*) e particolarmente dello Schreiber; e dopo accennato per sommi capi al carattere generale del rilievo ellenistico (soprattutto alla pittoricità); viene all'argomento principale del suo scritto, che consiste nello aggruppamento dei rilievi secondo il contenuto; rilievi di soggetto mitologico; di soggetto allegorico; di soggetto storico; di soggetto idillico; di soggetto letterario e teatrale. Dopo del contenuto fa alcune parole sulla destinazione (nella massima parte, per adornamento di pareti), e alcune altre sulla origine e sulla provenienza; nella quale questione si mostra seguace dello Schreiber. (O. Waser, *Das hellenistische Reliefbild;* in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum,* 1905, I, pag. 113-131).

I rilievi sepolcrali dell'Asia Minore. — Come studio preliminare, venuto fuori dal lavoro preparatorio per una pubblicazione dei rilievi sepolcrali dell'Asia Minore e delle isole, lo Pfuhl fa una rassegna sistematica e particolareggiata delle rappresentazioni di oggetti di vario genere, che si riscontrano in quei rilievi: stele (generalmente sopportanti figure di Sirene, o di Sfingi, o cofanetti, o *kalathoi,* o urne, o *lekythoi,* o corni di abbondanza, ecc); erme (imberbi, arcaistiche barbate, di Eracle); altari, trapeze, alberi, velari, portici, ecc. Lo Pfuhl insiste sul fatto che di tali rilievi non se ne trovano in Alessandria; quindi, dato il loro carattere pittorico, costituiscono un elemento importantissimo a favore dell' origine asiana del rilievo pittoresco. (E. Pfuhl, *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs,* in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.,* XX, 1905, pag. 47-96, 123-155).

Due rilievi pittorici dell'Asia Minore. — Si tratta del rilievo di Tralles, pubblicato da Edhem-Bey (*Bull. de Corr. hellén.,* 1904, tavola VII) e di un altro recentemente entrato nella collezione del Sig. Raoul Warocqué, a Mariemont (Belgio). Quanto al primo, il Perdrizet vuole l'interpretazione nel campo mitologico, e pensa al supplizio di Dirce. La figura qui rappresentata sarebbe un personaggio secondario, forse un pastore. La rappresentazione dipenderebbe dall'*Antiope* di Euripide. Il Perdrizet, a proposito di questo rilievo accoglie l'opinione del Reinach che la provenienza più probabile dei rilievi pittorici sia l'asiana; non solo, ma ritiene che nell'Asia Minore si debba ricercare l'origine anche dei rilievi arcaizzanti e dei così detti neo-attici.

Quanto al secondo, rappresentante Eracle nel giardino delle Esperidi, sarebbe, dal punto di vista artistico, una contaminazione di genere pittoresco (l'albero) e di stile arcaistico (la figura di Eracle, in atto di rompere un ramo dell' albero, modellata secondo il motivo ovvio nelle rappresentazioni dell'eroe con la cerva). Il Perdrizet mette in relazione con il tipo iconografico della rappresentazione di questo rilievo la costellazione Ὁ ἐν γόνασιν dello pseudo Eratostene (ed. Olivieri, cap. 4). (P. Perdrizet, *Sur deux reliefs grecs de l'Asie Mineure,* in *Revue arch.,* 1906, I, pag. 225-235).

Un ciclo statuario pergameno dei fatti di Eracle. — L'Amelung studia il gruppo di Woerlitz rappresentante Eracle tra le Esperidi, (Reinach, *Répert.,* II, pag. 510, n. 5), una volta ritenuto Teseo liberante i fanciulli ateniesi, e un gruppo del Vaticano, rappresentante Eracle e il Leone Nemeo. Malgrado le diverse dimensioni, non dubita che si tratti di due opere, che avrebbero fatto parte di tutto un ciclo, rappresentante le fatiche di Eracle. (W. Amelung, *Reste einer pergamenischen Darstellung der Taten des Herakles,* in *Röm. Mitt.,* XX, 1905, pag. 214-222).

Il vaso Corsini e il giudizio di Oreste. — Lo stesso Amelung, prendendo le mosse da un frammento di rilievo dell'*Antiquarium Romano* con probabilità appartenente ad un grande vaso marmoreo o ad un puteale (fig. 1 a pa-

gina 291 - esamina la rappresentazione del Giudizio di Oreste nell'Areopago, della cui composizione originale l' immagine più completa sarebbe data dal vaso Corsini. La mancanza di Apollo in questa rappresentazione non dovrebbe sorprendere, in quanto che esisteva in Atene una versione del Giudizio di Oreste, secondo la quale Apollo non ci aveva alcuna parte (U. Wilamowitz-Moellendorf, *Einleitung zur Uebersetzung der Eumeniden*, pagina 37 e seg.); ma anche a prescindere dalla assenza di Apollo, per altri fatti non può la rappresentanza in parola essere la illustrazione della scena corrispondente nella tragedia di Eschilo. Nelle due figure, di un giovine e di una fanciulla, nelle quali si è voluto finora riconoscere Pilade ed Elettra, egli inclina a riconoscere gli accusatori, e precisamente i figli di Egisto e di Clitennestra, Alete ed Erigone; la quale ultima, in realtà, figura nella versione attica come accusatrice di Oreste. Ci sarebbe poi un altro fatto, che riallaccerebbe la nostra rappresentazione con la versione attica: la dualità delle Erinni. Le Erinni presentano ancora la particolarità dell'indumento, che concorda con quello dello ierofante dei rilievi coi misteri eleusini. A questo punto accenna alle relazioni delle Erinni con Eleusi.

Dal punto di vista artistico, trova che il monumento più affine alla composizione del vaso Corsini è l'ara di Cleomene, la quale a parer suo, meglio del famoso dipinto pompeiano corrisponde a quanto è riferito sul sacrificio di Ifigenia di Timante; onde avanza la congettura che la nostra composizione con il Giudizio di Oreste possa dipendere da un dipinto di Timante. (W. Amelung, *Iudicium Orestis*, in *Röm. Mitt.*, XX, 1905, pag. 289-309, tavole IX, X).

Laocoonte. — Il Pollak pubblica il braccio destro di una replica del Laocoonte, il quale mostra quale fosse l'atteggiamento originario del detto braccio anche nel gruppo del Vaticano: cioè, la mano era accostata alla testa, giusta la esatta congettura di C. Prien, (*Ueber die Lookoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule*). La differenza del marmo esclude che il frammento in parola possa avere appartenuto al gruppo del Belvedere. Proviene dalla via Labicana. (L. Pollak, *Der rechet Arm des Laokoon*, in *Röm. Mitt.*, XX, 1905, pag. 277-283, tav. VIII).

Il Foerster ritorna sul gruppo del Vaticano. Nella questione della cronologia, bisogna considerare tre ordini di fatti: 1° grammaticale-esegetici; 2° mitografico - letterario - storici; 3° paleografico - epigrafici.

1° L'autore insiste nel sostenere che dalle parole di Plinio « *de consilii sententia* » non si desume che il gruppo sia stato creato sotto l' imperatore Tito; e che la spiegazione più ovvia sembra quella che lo scrittore intenda alludere all'accordo preventivo dei tre artisti.

2° Che per la creazione del gruppo statuario non sia necessario presupporre l'esistenza del poema virgiliano, non solo si ricava dal fatto che la versione seguita da Virgilio si ritrova in scrittori anteriori, ma ancora da monumenti, i quali mostrano come la versione, secondo la quale sarebbero rimasti vittime dei serpenti il padre e i due figli, rimonti fino al quinto secolo: uno scarabeo etrusco del British Museum, e un disegno vascolare (frammento di un vaso da Ceglie del Campo, presso Bari, riferibile alla fine del v, o al principio del iv secolo a. C.). La versione seguita dal disegno vascolare concorda con quella di Euforione; e questa versione sembra debba attribuirsi a Bacchilide; ma non essendo probabile che Bacchilide sia stato la fonte diretta per il vaso, è più ovvio pensare a Sofocle, seguace della stessa versione. Anche gli artisti del gruppo statuario sarebbero stati ispirati da Sofocle o da Euforione; ma giammai da Virgilio.

3° Il Foerster non dubita che Atenodoro, figlio di Agesandro (uno degli autori del gruppo)

ai primi decennî del v secolo, una kotyle a figure nere veramente arcaica uscita tuttavia da un sepolcro anteriore di mezzo secolo ai più antichi della necropoli. Tutto il rimanente materiale ceramico attico (raro è il vasellame italioto e del tutto privo di valore artistico quello numeroso grezzo locale) comprende la seconda metà del v secolo, e più ancora che nelle necropoli felsinee etrusche a questa camarinese in parte contemporanee, i vasi rinvenuti non si distinguono per finezza di disegno. Sono per lo più kelebai, forma prediletta attorno alla metà del v secolo a ricevere pitture di esecuzione inferiore e frettolosa, o crateri a campana che hanno servito da ossuario. Scadenti sono le lekythoi, ben inferiori a quelle note provenienti da Gela e sparse nei varî musei di Europa.

Il migliore vaso edito è il cratere a campana a t. 51 con una Amazzone a cavallo contro due Greci in uno schema che si riscontra su altri vasi e che risale alla megalografia polignotea; ma perchè è stato esso datato dall'Orsi dopo il 440, mentre lo stile lo farebbe risalire ad almeno un decennio addietro? Non comprendo poi neanche perchè l'Orsi vede in una kelebe (t. 49) la scena di partenza di un giovane guerriero mentre ben diverso è lo schema ovvio nei vasi della stessa età di questa partenza e mentre il creduto partente è seduto ed è nudo col petaso e sembra fratello all'altro appoggiato su lancia (Dioscuri?) e mentre la donna con elmo e scudo (senza corazza ed altri arnesi guerreschi) arieggia tanto le figure addotte dal Furtwaengler come ricordanti la Lemnia. (*Monumenti Antichi pubblicati dalla R. Accademia dei Lincei*, vol. XIV, puntata 2ª, 1905. — Orsi, *Camarina, campagne archeologiche del 1899 e 1903*, pag. 757-952, tavole 45-56).

Vasi del Museo Ashmolean in Oxford. — Percy Gardner, autore del catalogo dei vasi del museo di Oxford, negli ultimi numeri del *Journal of Hellenic Studies* illustra i vasi venuti ultimamente ad arricchire la raccolta di quel museo.

Per la parte arcaica, oltre a vasetti geometrici attici ed a coppe geometriche beotiche, si ha una rara lekythos (n. 504) del secolo viii che ci fornisce con le sue figure un anello di congiunzione tra il geometrico e la ceramica nota col nome di protocorinzia. Si ha inoltre un ariballo corinzio (n. 507) con una figura di una dea πότνια ϑηρῶν, in forma risalente ad età micenea.

Tra i prodotti attici a figure nere, anfore e lekythoi, risalta la rappresentazione di uno stamno, forma rara in quel periodo ceramico (n. 511) con cinque efebi personificanti, per così dire, il πένταϑλον. Il periodo dei grandi maestri di tazze ci è rappresentato da una bella tazza ad occhioni di tecnica mista (n. 515), da alcune tazze (prezioso l'interno del n. 518 che ci trasporta, come la nota tazza di Berlino della fonderia, in una officina e che può essere stata dipinta dallo stesso ceramista del Διογένης καλός).

Lo stamno edito già negli *Annali dell'Instituto*, 1865, t. P e Q con l'avventura di Busiride, qui si ritrova al n. 521. Tra i vasi di bello stile meritano di essere menzionati: un'anfora di disegno finissimo con Edipo dinanzi alla Sfinge (n. 526) ed un'idria con Tamiri reso cieco (n. 530).

Un gioiello artistico del penultimo decennio del v secolo, come io credo, è la oinochoe n. 534 col Sileno che lento si avvicina ad una Menade nuda su nebride posta sopra roccia ed addormentata (Τραγῳδία); scena concepita, a mio avviso, come quella, pur tanto posteriore, su rilievo ellenistico Ludovisi (Schreiber *Die hellenistischen Reliefbilder*, t. 24) ed espressa con disegno del tutto simile a quella di altra oinochoe della collezione Warren ed edita da Hartwig (*Strena Helbigiana*, t. III) pur con figure del ciclo dionisiaco.

Degna di menzione è pure una pisside gentile (n. 551) con scene di gineceo sul coper-

chio ed attorno al recipiente, con figure del repertorio del ciclo di Midia, ma con proporzioni piuttosto tozze e con esagerata soavità e che, appartenendo già all'incipiente IV secolo possono essere messe accanto alle figure di due altre pissidi del museo britannico (*Brit. Mus. Cat. of Vases*, vol. III, E 775, t. 20; Smith, *The Forman Collection*, n. 364, pag. 77). — Percy Gardner, *Vases added to the Ashmolean Museum*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1904, ag. 293-316, t. VI-IX; 1905, pag. 65-85, . I-IV).

Vaso con rappresentazione di Nausikaa. — Con buoni argomenti lo Hauser dimostra la dipendenza della composizione di una pisside del museo di Boston, con Nausikaa, Odisseo, Atene e le ancelle, e di altre pitture con lo stesso contenuto da un modello polignoteo, dal πίναξ menzionato da Pausania (I, 22,6) ed adornante la pinacoteca ateniese. Constatazione questa di grande importanza in quanto che nella pisside di Boston, ove le figure, con soavità espresse, sono condotte secondo l'indirizzo miniaturistico che trova poi il suo culmine con Midia, e però lontane per diverso indirizzo artistico dalle grandiose figure polignotee, si avrebbe conservata, con presumibili variazioni, una composizione del grande pittore di Taso.

Lo Hauser giunge poi alla conclusione un pò ardita, ma pur plausibile, che il quadro di Polignoto dovesse essere un πίναξ votivo e precisamente della tragedia di Sofocle eseguita prima del 456 e certo dopo il 468: Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι.

Esatta mi pare la determinazione cronologica del vasetto; il decennio cioè tra il 440 ed il 430 accostandomi tuttavia al termine più basso del 430 per raffronti con altri vasi anteriori all'idria di Midia, che pongo nell'ultimo decennio del V secolo, ed alla pisside ancor posteriore. Non soddisfacente mi sembra invece l'attribuzione del dipinto a Xenofanto, all'autore del celebre ariballo di Pietroburgo, il quale si palesa, a mio avviso, in chiaro modo come appartenente al IV secolo.

In una non breve digressione del suo lavoro lo Hauser fissa due tipi di rappresentazioni di Tamiri su vasi, di cui il più recente dipenderebbe dalla Nekyia delfica (Pausania, X, 30,8), il più antico da un πίναξ, pur esso del poeta Sofocle pel suo Θαμύρας (si v. specialmente l'idria del Vaticano, *Mon. d. Inst.*, vol. II, 23). — (F. Hauser, *Nausikaa*, in *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, 1905, pag. 18-45, t. I).

Vasi con rappresentazioni dionisiache burlesche. — Il primo vaso edito dal Pernice a t. I, del museo britannico, è un'idria a figure nere, forse di Amasis o di Exekias. Curioso ne è il contenuto burlesco. Dioniso è sdraiato su kline e ad Ermete, ad Efesto, ai Sileni ed alle Menadi che lo attorniano egli mostra il suo kantharos vuoto; ma il figlio astuto di Maia si è accorto che l'otre del vino è stato nascosto dal dio sul suo letto e che a lui serve di cuscino. Onde, suo malgrado, Dionisio sarà costretto a non lasciar partire a bocca asciutta i visitatori.

L'anfora a figure nere del museo Ashmolean, già da tempo nota per la riproduzione nel Catalogo di Percy Gardner (t, I, A) che, col Sileno flautista sdraiato su semplice altare cubico e con gli avanzi quasi indistinti di figure dietro l'altare, offriva difficoltà di ermeneutica, è ora dal Pernice, ben con ragione, ascritta ad una parte di giudizio di Paride quasi del tutto coperta dall'altare e da confrontare con leykthos berlinese (Furtwaengler, n. 2005). Ma questo ricoprimento del gruppo primitivo di Paride afferrato da Ermete e di parte delle capre del pastore frigio, è espressamente voluto dal ceramista, che dipinse un altare con sopra un Sileno in dipendenza ad un'ipotetica azione scenica primitiva burlesca del giudizio di Paride (tale è la opinione del Pernice), oppure, come credo più probabile, altare e Sileno si debbono ritenere come un lavoro moderno,

come un pasticcio di un restauratore? (Pernice, *Zwei Vasenbilder*, in *Jahrbuch d. Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1906, pag. 42-52, t. I).

Due lekythoi da Eretria. — Il Courouniotis illustra con questo articolo due *lekythoi* di Eretria che, per la tecnica delle loro pitture e pel Δίφιλος καλός di cui sono inscritte sono da avvicinarsi alla serie di *lekythoi* raccolta da Bosanquet in *Journ. of Hell. Stud.*, 1896, pag. 164 e seg. Le scene nelle due *lekythoi* sono ovvie in tal genere di vasi: una donna seduta (pel Courouniotis la morta) che sta ricevendo doni da un'altra donna in piedi. Il Courouniotis accentua per l'iscrizione Δίφιλος καλός la mancanza del nome del padre Μελάνοπος e deduce, sulla base dello stile delle figure, che la esecuzione delle due *lekythoi* deve cadere poco dopo le guerre persiane. Alla illustrazione dei due vasi il Courouniotis premette, accompagnate da figure dimostrative, alcune osservazioni sul modo con cui si connettevano le varie parti di una *lekythos* tra di loro. (Courouniotis, Δύο λευκαὶ λήκυθοι ἐξ Ἐρετρίας, in Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1906, pag. 1-22, t. I-II).

Vasi dall'antro del Parnete. — Dall' antro del Parnete d'onde sono usciti i bei rilievi votivi di Pane e delle Ninfe certificanti il culto in quel luogo a queste divinità (si veda la prima parte della relazione dello stesso Rhomaios in Ἐφημ. ἀρχ., 1905, pag. 99-158) sono pure venuti alla luce non disprezzabili frammenti ceramici. Nello strato inferiore si rinvenne grande quantità di cocci preistorici misti ad alcuni micenei del quarto stile di Furtwaengler e Loeschcke. Il che io credo essere testimonianza di dimora di popolazioni selvaggie in questo antro anche in mezzo alla splendente civiltà micenea sino alla fine di essa, svolgentesi nel sottoposto territorio dell'Attica. Osservo poi che dagli strati superiori testificanti il culto a Pane ed alle Ninfe, all'infuori di un frammento geometrico, vero *membrum disiectum*, nulla si è trovato di ceramica cosidetta proto-attica, nè di ceramica a figure nere di tipo arcaico. Bisogna discendere a tardi prodotti della tecnica a figure nere, a *lekythoi* cioè negligenti del v secolo, ed a frammenti di vasi di stile severo. La quale cosa comprova, insieme col carattere stilistico dei rilievi votivi, il carattere relativamente tardo del culto di Pane e delle Ninfe in questo antro del Parnete. I frammenti ed i vasi rimanenti ci si mostrano come esempî della ceramica attica fin verso gli ultimi decennî del sec. iv: cito fra di essi un resto di vaso con l'avanzo della figura di Pane con la siringa (t. V), un lutroforo di piccole dimensioni (t. V), un *rhyton* a testa di ariete (fig. 5), un ariballo del pieno iv secolo (fig. 7). (Rhomaios, Εὑρήματα ἀνασκαφῆς τοῦ ἐπὶ τῆς Παρνῆθος ἄντρου - Ἀγγεῖα, in Ἐφημ. ἀρχ., 1906, pag. 98-109 t. V).

Frammenti di vasi da Eleusi. — Il Rhomaios pubblica una frammento interno di tazza (t. XVII, 1) e nelle figure ivi in parte rimaste riconosce la triade eleusinia: Plutone, Cora, Demetra. L'importanza di questo frammento sta nella tecnica della policromia su vernice nera. Il Rhomaios cita le analogie e le differenze con la celebre tazza di Fineo di Würzburg concludendo che, se anche il vaso cui esso frammento apparteneva è stato fabbricato in Attica, tuttavia lo stile e la tecnica in esso vaso debbono attribuirsi alla Jonia. Il frammento eleusinio riempirebbe il vuoto tra i vasi più antichi policromi jonici (di Rodi, di Naucrati, di Samo) ed i vasi policromi attici già della fine del sec. vi con tecnica evidentemente introdotta dal di fuori, nei quali ultimi vasi e fra i più antichi si dovrebbe porre un altro frammento eleusinio di tazza con testa di Atena (t. XVII, 2). (Rhomaios, *Vasenscherben in Eleusis* in *Ath. Mitt.*, 1906, pag. 186-204, t. XVII).

P. Ducati.

EPIGRAFIA GRECA.

Generalia.

Storia degli studi epigrafici in Europa. — Cominciata dallo Chabert nella *Revue orchéologique* del marzo-aprile 1905, e continuata regolarmente nei successivi bimestri, è stata terminata nell'ultimo fascicolo del 1906, t. VIII. È un ottimo riassunto col quale ci si può orientare facilmente sul progresso degli studi epigrafici e sul loro stato attuale. Ne balza evidente la prova di un'attività prodigiosamente feconda, la quale è riuscita a moltiplicare le nostre fonti d'informazioni relative alla storia e alla civiltà antica (S. CHABERT, *Histoire sommaire des Études d'épigraphie grecque en Europe, Rev. arch.*, 1905, t. v — 1906 t. VIII).

Bollettino epigrafico. — Emile Bourguet in collaborazione con Th. Reinach e S .de Ricci pubblica in *Revue des Études gr.*, 1906, tomo XIX, pag. 25 e seg., il *Bulletin épigraphique* in continuazione del precedente pubblicato nello stesso periodico, 1904, t. XVIII, pag. 237 e seg.

Grecia.

ATENE.

Lavori per la sistemazione dei tripodi del Kynosarges. — Un'interessante iscrizione contenente un *cahier de charge* dell'ἀρχιτέκτων Ξενοφῶν Περιθοίδης relativo a questa sistemazione è stata recentemente pubblicata dall' Holleaux. Si tratta forse dei tripodi votivi dello hiéron di Eracle dipendente dal ginnasio del Kynosarges. È prescritto che lo zoccolo sia costituito di un ortostate e di un καταληπτήρ sovrapposto; sul tripode sorgerà una colonnetta con capitello dorico, dipinto ad encausto. La descrizione dei lavori è di una precisione assai minuta, e le misure sono indicate con tanta esattezza che è possibile procedere ad una ricostruzione grafica, quale è quella che sviluppa il Dörpfeld in continuazione del lavoro dell' Holleaux. Notevoli correzioni alla lettura di qualche passo propone Heinrich Lattermann. (M. HOLLEAUX, *Inscription d'Athènes*, in *Ath. Mitt.* 1906, pag. 134-144; W. DÖRPFELD, *Dreifuss-Basis aus Athen*, pag. 145 e seg.); HEINRICH LATTERMANN, ivi, pag. 359-362).

I sistemi di contabilità in Atene nel V secolo. — Il Bannier, esaminando e confrontando in ordine di tempo la formulazione dei vari documenti di contabilità ufficiale, e cioè quelli del tesoro di Atene, quelli relativi alle costruzioni e quelli dei poleti, viene ad appurare che, salvo discordanze nei particolari, i documenti più antichi sono stesi per l'intero anno, e conformemente a ciò disposti, e che invece tra l'Ol. 89,2 e la 90,3 si cominciò forse universalmente a stendere e disporre i conti secondo pritanie (W. BANNIER, *Zu den attischen Rechnungsurkunden des 5. Jahrhunderts*, in *Rheinisches Museum*, N. F. LXI, 1906, pag. 202-231).

Le iscrizioni dell'Eretteo. — Oliver Vashburn ha sottoposto a revisione tutti i testi dell'Eretteo in *Am. Journ. of Arch.* X, 1906, pag. 1-3, ed ha notato nella prima tavola i passi in cui legge diversamente dalle edizioni anteriori, nella seconda dà in maiuscolo il testo della iscrizione *I. G.* I, 321, nella terza riproduce un'iscrizione finora inedita, che si trova nel retroverso della pietra *I. G.* I, 321. Nel medesimo periodico, pag 4-16 August Frickenhaus, approfittando della collazione del Vashburn offre importanti contributi alla dichiarazione dei testi, specialmente in relazione alla storia della costruzione e ricostruzione. (*The building Inscriptions of the Erechtheum*, in *Am. Journ. of Arch.*, v. X, autori e luoghi citati).

La lista dei sacerdoti di Asclepio nella II metà del IV secolo a. C. — Il Kirchner, valendosi del fatto appurato dal Sundwall e dal Ferguson che i sacerdoti di Asclepio, come i segretari, si seguono secondo l' ordine ufficiale delle file, dopo aver supplito nel prescritto

della iscrizione *I. G.* II, 835 il nome dell'arconte Eubulos del 276/5 ricostruisce la lista dei sacerdoti di Asclepio dal 350/59 al 319/8 (KIRCHNER, *Die Asklepiospriester*, in *Beiträge zur attischen Epigraphik*, in *Rhein. Mus.*, LXI, 1906, pag. 344 e seg).

Il decreto ateniese in onore di Farnace I. — Questo decreto fu pubblicato da Dürrbach e Iardè in *Bulletin de Corr. hell.* XXIX, pag. 169 e seg. ed è riportato dal Dittenberger in *Orientis Greci Inscriptiones*, II, n. 771, ed ora Th. Reinach pubblica su di esso alcune importanti osservazioni.

Egli nota che, accettata per questo decreto, come sembra doversi fare per la legge di Ferguson, la data del 172/1, resta pel momento insolubile questo problema: come mai in quella data, cinque anni prima cioè di avere avuto la cessione di Delo, gli Ateniesi potevano porre nell'isola senza chiederne il permesso agli abitanti, una statua reale? Tale problema resta insolubile, perchè è da mettersi da parte l'analogia con la dedica alla regina Stratonice, DITTENBERGER, *Or. Inscr.* 350. L'A. avverte poi che la questione della distinzione tra Mitridate Filopatore Filadelfo e Mitridate Evergete è completamente risoluta, diversamente da quanto credevano i primi editori, dopo la pubblicazione dell'iscrizione di Abonotichos, apparsa nell'*Izviestjia* dell'Istituto Russo di Costantinopoli, t. VIII, pag. 153 = *Rev. des Ét. gr.*, 1904, XVII, 252 = *Numismatic Chronicle*, 1905, p. 113, che dà a Mitridate padre di Eupatore, per la prima volta quanto ad epigrafi, il titolo di Evergete. L'A. infine trova la conferma di una sua congettura che la moglie di Mitridate III si chiamasse Laodice, in una drachma comunicatagli dal proprietario, sign. Yakountchikov, che ricorda come eponimo di Amiso un Mitridate, mentre un'altra, sulla quale già aveva richiamato l'attenzione, ricordava una regina Laodice colla stessa carica (TH. REINACH, *Remarques sur le décret d'Athènes en l'honneur de Pharnace I*, in *Bullet. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 46 e seg.).

Iscrizioni delle rappresentazioni drammatiche. — Il Wilhelm pubblica in splendida edizione, accompagnandole di ottime riproduzioni e di largo ed esauriente commentario, i cataloghi delle vittorie alle Dionisie (*I. G.* II, 971 — per nuovi frammenti v. p. 27, 31, 33), le didascalie (*I. G.* II, 973, 974 *b*, per un nuovo frammento 974 *c*, v. pag. 43 - 972, 975, 974, 976 e 1315) e le liste dei vincitori (*I. G.* II, 977, per nuovi frammenti v. pag. 106, 117, 143, 151, 158). Aggiunge *I. G.* XIV, 1097, 1098, 1098 *a*, e XII, I, 125 e parecchie altre iscrizioni in appendice, tra cui un decreto inedito dei tecniti in onore di Sositheo e Sophilos (pag. 222) e nuovi frammenti a *I. G.* II, 431 (pag. 214), 573 (pag. 235) 626 (pag. 225), 1356 (pag. 229) II, 5, 173 *b*, (pag. 218), e 178 *b* (pag. 231). Altre iscrizioni inedite che egli pubblica sono un decreto di Solone di Bargylia (pag. 131) e uno in onore di un prosseno ...... ος Με Ενεα ? Γορτύ? νιος (pag. 31 e seg.) e nuovi frammenti aggiunge ancora a *I. G.* II, 421 (pag. 65) 447 (ivi), 1193 (pag. 90), 1264 (pag. 89 e seg.), Ἀθήναιον VIII, 399 (pag. 65) e *Hermes* XXXI, 136 (pag. 29). Felicissime inoltre sono molte combinazioni di frammenti, prima pubblicati come indipendenti.

Per più ampi ragguagli veggasi la recensione relativa in questa stessa Rivista (ADOLF WILHELM, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen, mit einem Beitrage von Georg Kaibel, Sonderschriften des österr. arch. Inst. in Wien*, Band VI, 1906, pag. 278; si confronti la recensione del WILAMOWITZ in *Gött. gel. Anz.* 1906, pag. 611-634).

Intorno all'i. I. G., III, 1306. Fr. Hiller v. Gaertringen partecipa che, secondo comunicazione del Krispi, dall'esame dei taccuini archeologici del Mionnet risulta che questa iscri-

zione, contenente un elenco di buleuti, data dal Pittakis per attica, ma già disconosciuta come tale dal Dittenberger, proviene da Caristo di Eubea; ed è importante che per mezzo di essa si possa così conoscere qualche cosa intorno alla costituzione parlamentare di quella città al tempo adrianeo. La bule era divisa in 12 gruppi corrispondenti alle pritanie ateniesi, ogni gruppo si diceva dei πρόβουλοι ed il presidente stabile avea il nome di ἀρχιπρόβουλος. (Fr. Hiller v. Gaertringen, *I. G.*, III, 1306, in *Athen. Mitt.*, XXXI, 1906, pag. 349-351).

DELFI.

La teoria ateniese a Delfi. — Sovra i muri del tesoro degli Ateniesi in Delfi insieme con documenti di ogni genere è incisa una serie numerosissima di iscrizioni che si riferiscono alle teorie venute da Atene a Delfi, cioè alla pitaide e alla dodecade. Si tratta di liste di personaggi che presero parte al corteo, di ricordi di vittorie riportate ai giuochi e di decreti dei Delfi in riconoscenza dello zelo manifestato per il loro dio. Tutte queste iscrizioni, più di 60, dopo ripetuti annunci e pubblicazioni parziali, furono raccolte da G. Cousin nel *Le Culte d'Apollon Pythien à Athènes*, fasc. XCIII della *Bibl. des Éc. franç. d'Ath. et de Rome*, ed ora appaiono in *Bull. de Corr. hell.* In questa seconda pubblicazione l'autore sopprime o riduce di molto quanto nella prima era destinato a studiare l'origine, il progresso, l'importanza del culto di Apollo Pitio presso gli Ateniesi, la spiegazione di certe particolarità con leggende mitologiche, ecc. Essendo stato inoltre nel frattempo ricostruito il Tesoro in Delfi, non ha più bisogno di discussioni circa la sovrapposizione o giustapposizione delle pietre, ed invece presenta nelle tav. VI e VII uno schizzo per la posizione delle iscrizioni. Nello studio di queste egli segue l'ordine cronologico opportunamente temperato ad evitare inutili ripetizioni. Prendendo le mosse dalla dedica degli Ieropoioi della 2ª metà del IV sec. (*Bull. de Corr. hell.*, XX, 1896, pag. 676), passa allo studio della teoria ateniese verso la fine del II secolo a. C., raggruppando le liste in 4 pitaidi: arcontato di Timarchos verso il 134 a. C., di Dionysios verso il 128, di Agathocles verso il 106, di Argeios verso il 97. Sulla base delle liste viene poi ad analizzare la composizione della pitaide, della quale ci fa sfilare sotto occhio il principio diviso in due gruppi, i magistrati con a capo l'arconte, e personaggi rivestiti di funzioni sacerdotali con a capo lo στρατηγὸς ἐπὶ τὰ ὅπλα; il centro, distinto anche esso in due gruppi, i teori, forse semplici rappresentanti ai sacrifici e ai giuochi, e i pitaisti, investiti di una parte più attiva e chiamati all'esecuzione di un coro (tra gli uni e gli altri vi sono come gruppi a parte i deputati di alcune famiglie nobili e della tetrapoli maratonia); la scorta, costituita di efebi (le liste, bene studiate, offrono particolari interessanti sovra la questione dei vari magistrati e funzionari efebici) e di cavalieri. Alla processione, senza farne parte integrante, si aggiungeva un certo numero di donne, canefore, la pyrphoros, la sacerdotessa d'Atene. L'A. studia poi le iscrizioni relative ai giuochi dati in occasione della pitaide, e cioè concorsi ippici ed audizioni musicali, rappresentazioni drammatiche e recitazione di poesie, rispetto alle quali entrano in campo il collegio degli artisti dionisiaci e la compagnia dei poeti epici.

Da questo importante gruppo epigrafico risulta che gli Ateniesi alla fine del II secolo conferirono alla pitaide uno splendore veramente notevole, e la resero più regolare e più frequente (ciò forse accadde sotto l'arcontato di Dionysios, 128 a. C.) e nel 97 sotto l'arcontato di Argeios ne fecero una eneeteride. Tra il 97 e l'88 la festa sembra tornasse annuale, ma questa decisione per le successive vicende burrascose subite da Atene, non ebbe quasi nessun effetto, e nel corso del I secolo a. C. noi vediamo la teoria di molto decaduta, e

rinnovata ad intervalli assai irregolari. Nell'epoca imperiale torna più completa, e si rinnova ad intervalli abbastanza vicini, prendendo il nome di dodecade (immolazione di dodici vittime).

L'ultimo testo sicuro relativo alla teoria è della fine del I secolo, ma, avendosi un'iscrizione relativa ad un ἐξηγητὴς πυθόχρηστος del principio del III secolo, può essere che fino ad allora e forse anche dopo continuasse l'invio della deputazione ateniese, ma certamente alla fine del IV secolo il costume era ormai estinto. In appendice l'A. accoglie alcuni decreti dei Delfì relativi alla teoria ateniese; da essi risulta che le spese della rappresentanza solo in piccola parte erano sostenute dallo Stato, ma in gran parte lo erano dai privati; e che la teoria contribuiva a mantenere strette le buone relazioni private e pubbliche tra Delfi e Atene. (GASTON COUSIN, *La théorie athénienne à Delphes*, in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 161-328, tav. IV-VII).

L'esemplare delfico della tavola onoraria di Cassandro. — Il Pomtow dimostra che il frammento pubblicato dal Kaibel in *Hermes*, VIII, pag. 412 e seg. n. 7 deve far parte di un esemplare delfico della tavola onoraria di Cassandro, rinvenuta nella Troade (*Leb. Wadd.* III, 2, 1730 *a* e DITTENBERGER, *Syll.*², 291), della quale ripete il testo. Questo Cassandro va identificato infatti con quello della lista dei prosseni delfici, DITTENBERGER, *Sill.*², 268. Dell'esemplare delfico sono stati rinvenuti anche altri frammenti, ed esso va forse assegnato al tesoro che ora vale per quello di Cnido, e l'esame del materiale potrebbe risolvere la vessata questione circa la pertinenza a Cnido o a Sifno del detto tesoro. L'esistenza di un tesoro di Megara affermata dall' Homolle è cosa assai ipotetica. (H. POMTOW, *Ein delphisches Exemplar von Kassanders Ehrentafel und die Delphischen Inschriften aus B.D.* VIII *D. Z*, in *Hermes*, XLI, pag. 356-377).

Testi vari. — Il Pomtow nel citato articolo pubblica pòi altre iscrizioni, già edite, come la precedente, dal Kaibel. I numeri 1, 1 *a*, 1 *b* contengono i frammenti di due atti di manomissione e di un decreto di prossenia; sono iscritti sui tre lati di un blocco che va assegnato ad un'anta (o del tesoro di Cnido o di quello di Sifno). Il n. 3 è un altro atto di manomissione del I secolo d. C. Il n. 4 contiene una lettera di Adriano, e il n. 5 due lettere di Traiano ai Delfì con riconoscimento della loro libertà ed autonomia.

DELO.

Conto dell'arcontato di Meilichides. — A. Dieudonné ripubblica l'iscrizione *Le Bas 2092*, che nella sua prima edizione era piena di lacune. Si tratta di un testo particolarmente interessante nella serie dei conti di Delo, unico anzi nel suo genere perchè in luogo di presentare lo stato di cassa redatto dagli ieropi nella loro entrata in carica, contiene i registri di un agente incaricato di fare il *recouvrement* del Tesoro sacro, e che trasmette le somme da lui incassate agli ieropi dell'anno dell'arconte Μειλιχίδης, del 221 cioè. (A. DIEUDONNÉ *Compte Délien de Meilichidès, conservé au Cabinet des Medailles*, in *Rev. de Philol.*, XXX, 1906, pagine 111-122).

LEBADEA.

L'iscrizione relativa alle Βασίλεια. — L'Holleaux espone il risultato di una revisione di questa iscrizione, che fu pubblicata dal Vollgraf in *Bull. de Corr. hell.*, XXV (1901), pag. 365 e seg. Poche correzioni propone alle colonne *A* e *B*; quanto invece alla colonna *C*, relativa alla condanna dell'agonoteta Platone, ritiene che l'iscrizione pubblicata dal Vollgraf sotto il n. 20 ne costituisca il principio, come già aveva congetturato l'Homolle (*Bull. de Corr. hell.*, XXV, 1901, pag. 376, n. 1), ed offre, in parte conformandosi all'Homolle, la lettura dell'intera colonna. Pei caratteri, per la lingua,

per il sistema numerico, l'A. ritiene l'iscrizione di molto posteriore alla data proposta dal Vollgraf 221-216 a. C. (che del resto dovrebbe correggersi in 205-203). L'agonoteta delle Βασίλεια Ξένναρχος τοῦ Σωκράτους non deve essere il coscritto e il polemarco dei cataloghi militari d'Hyettos (*I. G.*, VII, 2817, 2283), ma un suo discendente, e il Tolomeo Filopatore, menzionato in *A.* l., 18 e 19 come vincitore alla corsa dell'ἅρμα τέλειον, deve essere o Tolomeo (IX) νέος Φιλοπάτωρ o Tolomeo XII Φιλοπάτωρ καὶ Φιλάδελφος. A seconda dell'una o dell'altra di queste identificazioni il decreto andrebbe posto tra il 121 e il 116, o intorno all'80 a. C. (M. Holleaux, *Observations sur une inscription de Lébadeia*, in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 469-481).

MEGARA.

Iscrizione sepolcrale. — È pubblicata dal Wilhelm, che la considera come la più antica iscrizione della Megaride, e la pone nei primi decenni del v secolo. In essa sono adoperati per l'η il segno dell'ε con aste inclinate, per l'ε il segno corinzio, il ϑ ha il tratto interno a croce, il δ è a tratto esterno angolare, lo ι è a un sol tratto, il σ a quattro tratti; l'ordine è στοιχηδόν, l'esecuzione buona. Il Wilhelm legge:

[Λα]κλῆ τὸν Προκλέος. τᾶι δ'ἐνπίδες, αἰ, τε κὰ ἄλη
καί καλήϑαψεν τῆδε τρόποι πό[λιο[ς.

ma con ciò l'esametro diviene μείουρος e si sostituisce καλῆϑαψεν al καληϑαψην del testo. Perciò Felix Solmsen, osservando insieme che molto insolita riuscirebbe una forma così violenta di espressione di dolore, quale quella che verrebbe fuori dalla lettura del Wilhelm, e che in luogo di ἄλη si attenderebbe ad ogni modo ἄλα, sostituisce:

..... τᾶι δ'ἐνπίδες, αἴ τε κα ἄλ(λ)η,
καὶ κἄλ(λ η [o κ'ἄλ(λ)η] ϑάψην [o ϑαψῆν].....

Ed intende ἄλ(λ)η come avverbio strumentale, quale τῆδε e ϑάψην o ϑαψῆν come futuro con riferimento alla particella dorica modale inclusa in κἄλ(λ)η; l'αἴ τέ κα ἄλ(λ)η equivarrebbe ad un semplice αἴ τε ἄλ(λ)η. La iscrizione apparterrebbe ad un cenotafio, e la traduzione dovrebbe essere: ... Lacle, figlio di Procle: ma essa (la madre) spera (o genericamente: la speranza è) se mai in qualche cosa in questo: di potere una volta seppellirlo, in altro modo, qui secondo il costume della città. Il Baunack invece accetta la lettura e l'interpretazione del Wilhelm, solo propone in luogo di ἐνπίδες, ἐ[(λ)]πίδες (A. Wilhem, *Inschrift aus Megara*, in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pag. 89-93, tav. XIII; F. Solmsen, *ivi*, 342-348; I. Baunarck, *Philologus*, LXV, 1906, pag. 474-5).

THESPIAE.

Iscrizione di Tamiri. — Il Keramopoullos propone una lettura corretta dell'iscrizione pubblicata dal Jamot in *Bull. de Corr. hell.*, XXVI, 1902, pag. 155, e da questa lettura risulta che l'iscrizione si riferisce non alle due immagini di Eumolpo e di Tamiri, ma solo a quella di Tamiri (Ant. D. Keramopoullos, Ἐπιγραφικὸν σημείωμα ἐκ Βοιωτίας in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 467-468).

Isole.

CARTEA.

Decreto in onore di un epistate tolemaico in Arsinoe. — Il Graindor continua a pubblicare in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 92 e seg., le epigrafi rinvenute negli scavi di Cartea. Tra alcuni decreti onorari, i più di poco conto, uno ve ne è (pag. 95) interessante in onore di uno Ἱέρων Τιμοκράτους Συρακόσιος τεταγμένος ὑπὸ τὸμ Βασι[λέα] Πτολεμαῖον παραγεγεννημένος εἰς τὴν νῆσον μετὰ τοῦ στρατηγοῦ Πατρόκλου, καϑεστηκὼς ἐπιστάτης ἐν Ἀρσινόηι. Patroclo deve essere naturalmente il Πάτροκλος Πάτρωνος Μακεδών, stratego e navarco di Tolemeo Filadelfo, menzionato già in noti

decreti di Itano, di Olo e di Tera. Quanto alla città di Arsinoe il Graindor, che prima l'aveva cercata fuori di Ceo (*Bull. de Corr. hell.*, XXVIII, 1904, 333) la identifica ora con Koressos, e dice che questa è l'Arsinoe i cui cittadini sono ricordati nella lista dei nesioti che aderirono al decreto dei Parii in favore di Magnesia al Meandro.

Controversie cittadine. — Da un altro decreto, ivi (pag. 93) pubblicato, risulta che, avendo la mancata osservanza di συμβόλαια occasionato gravi disordini tra i cittadini, Bacchon (il nesiarco delle Cicladi al principio del regno di Filadelfo) aveva prescritto di prendere certe misure, che sul principio erano state trascurate, ma che poi erano state confermate da Filocle «il re di Sidone». Siamo dunque nella prima metà del III secolo, ed il decreto deve esser vicino a quello ben noto di Nikouria. La situazione interna dell'isola appare simile a quella che si verificò in Siro sotto il regno di Antigono Dosone (v. Delamarre, *Rev. de Philol.*, XXVI, pag. 312-313). È importante osservare che la posizione di Filocle risulta superiore a quella del nesiarco, perchè ne approva gli atti. Egli esercitava dunque, come già era stato congetturato dal Delamarre, una specie di alto controllo sul protettorato delle Cicladi.

Corone offerte al santuario di Apollo. — Tre iscrizioni pubblicate ivi, pag. 433 e 441, contengono liste di corone offerte al santuario di Apollo. Esse insieme con gli *ex voto* costituivano le entrate straordinarie di quel tempio.

Locatari di terreni sacri (?). — Ivi (pag. 435 e seg.), sono pubblicati cinque frammenti simili a quelli *I. G.*, XII, 5, 1, 544 B[1], B[2], C.[1] Sono liste di nomi, ripartiti in una serie di gruppi, ordinati alfabeticamente, accompagnati dalla formola τὰ ἐν con l'indicazione di un nome di luogo e di una cifra. Diversamente dallo Halbherr (*Mus. It.*, I, pag. 211-214), e dal Pridik l'editore crede che si tratti di locatari di terreni del tempio, e che ciascuna somma indichi l'ammontare della locazione.

PARO.

Ἐπὶ τοῦ παρόντος. — Il Wilhelm vuole interpretare questa formula, che appare nelle due iscrizioni pubblicate in *I. G.*, XII, 5, 471, I e II, la cui pietra è stata trovata nell'isola di Oliaro, ma forse proviene da Paro, nel valore di «pel momento», valore che ha incontestabilmente in altre iscrizioni che raccoglie. Il primo editore invece voleva sottintendere ἄρχοντος. (A. Wilhelm, *Epigraphisches*, in *Hermes*, XLI, 1906, pag. 74).

SAMO.

Iscrizione della statua di Aeakes. — È pubblicata da L. Curtius insieme con la statua, e suona:

Αἐάκης ἀνέθηκεν
ὁ Βρύσονος ⁝ ὃς τῇ
Ἥρῃ ⁝ τὴν σύλην ⁝ ἐ
πρησεν ⁝ κατὰ τὴν
ἐπίστασιν

L'autore desume dai caratteri che l'iscrizione risalga al periodo stesso di quella della colonna efesia di Creso, che va posta prima del 541/0. Aiakes non deve essere altri che il padre del tiranno Policrate, e l'iscrizione va interpretata: «Aiakes, figlio di Brisone, il quale riscosse per Hera la decima su ogni prodotto di navigazione, dedicò, essendo curatore del tempio» (L. Curtius, *Samiaca I* in *Ath. Mitteil.*, XXXI, 1906, pag. 151-185).

Lettera di Lisimaco ai Samii e arbitrato Rodio nella contesa tra Samo e Priene. — Il Wilamowitz fa delle osservazioni storiche di molto interesse su questi due testi *C. I. G.*, 2254 = Dittenberger, *Or. Inscr.*, 13; *Anc. Gr. Inscr. in the Brit. Mus.*, III, 403 (*Panionion* in *Sitz. Ber. d. Berl. Ak.*, 1906, pag. 38-57).

Asia Minore.

COLOFONE NUOVA.

La iscrizione in onore di Ateneo. — L'Holleaux con grande acume integra le prime linee di questa iscrizione, che fu pubblicata dal Macridy in *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, VIII, 1905, pag. 161, e propone per il resto alcune interpolazioni assai notevoli. Dimostra esaurientemente che l'Ateneo, ad onore del quale suona il decreto, è Ateneo, figlio di Attalo I, fratello di Eumene II, Attalo II e Filetero. La stessa cosa, indipendentemente dall'Holleaux, è stata intuita dal Brückner, che ha tentato anche lui una restituzione del principio, meno fortunata di quella dell'Holleaux. Quest'ultimo inoltre bene ha osservato che l'esatta denominazione del luogo di provenienza dell'iscrizione è Colofone nuova, e non come aveva pensato il primo editore, Notion, che a questo tempo non esisteva più. La data è da porsi tra la fine del III secolo e il 197 a. C. (M. HOLLEAUX, *Note sur une inscription de Colophone nova* in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 349-358; A. BRÜCKNER, *Zum Athenaios eines Psephismas aus Notion*, in *Beibl.* ai *Jahreshefte d. österr. arch. Inst.*, IX, 1906, pag. 57-60).

MAGNESIA AL MEANDRO.

Αγωνοθέται τοῦ μουσικοῦ. — Il Wilhelm integra l'iscrizione Kern 102 della quale il primo editore aveva supplito solo alcune linee, e legge alle l. 3 e seg: τῆς δέ ἀναγγελ[ίας τῶν τιμῶν ἐπιμέλεια]ν ποιήσασθαι τοὺς ἀ[γωνοθέτας τοῦ μουσικοῦ], cfr. 13 e seg., crede in pari tempo che nell' iscrizione 89 alla l. 76 in luogo di το[ὺς κήρυκ]ας τοῦ μουσικοῦ si debba leggere appunto τοὺ[ς ἀγωνοθέτ[ας τοῦ μουσικοῦ. Affaccia l'ipotesi che sia un decreto di Magnesia l' iscrizione di Asso del II sec. a. C. pubblicata in *Papers of the American School at Athens*, I, pag. 17 (WILHELM, *Epigrafisches*, in *Hermes*, XLI, 1906, pag. 69 e seg.).

MILETO.

Importantissima messe epigrafica. — Nell'ultimo resoconto relativo agli scavi di Mileto vengono inserite varie epigrafi, tra cui un tardo epigramma ellenistico alludente ad orgie dionisiache, un' iscrizione del V sec. a. C. relativa all'esilio di cittadini macchiatisi di grave colpa, un'iscrizione del tempo romano relativa alla vendita del sacerdozio di Asclepio, una dedica a Tolemeo Lago, due iscrizioni oracolari romane, due iscrizioni relative alle terme, l'iscrizione sepolcrale del Mausoleo di un Aristea, e quella del sepolcro della famiglia dei Μενεσθειδαι. E più importante ancora è che viene comunicata la scoperta nel tempio di Apollo Delfinio di più che 100 iscrizioni, molte delle quali importanti e assai bene conservate. Tra esse si hanno liste degli aisimneti che vanno dal 563 a. C. al 260 e dall'89 a. C. al 20 d. C.; si hanno così gli eponimi di 434 anni e ciò ha grande valore storico, specialmente cronologico per la datazione di altri testi milesii. Vengono inoltre annunziate altre iscrizioni assai importanti, delle quali non ci resta che augurarci prossima la pubblicazione (*Vierter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen der Königl. Mus. zu Milet*, in *Arch. Anz.*, 1906, pag. 1-41).

PRIENE.

L' Hiller v. Gaertringen ha pubblicato il grosso volume delle i. di Priene, sul quale riferiremo particolarmente in un prossimo bollettino. (*Inschriften von Priene. Unter Mitwirkung von* FREDRICH, H. V. PROTT, H. SCHRADER, TH. WIEGAND und H. WINNEFELD *herausgegeben* v. F. FR. HR. HILLER V. GAERTRINGEN, Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1906, pag. XXIV, 312).

Palestina.

ARBELA.[1]

G. M. Whicher pubblica un'iscrizione di questa località relativa ad una costruzione cittadina (forse una cinta di mura o il peribolo di uno *hieron*) condotta a termine sotto l'imperatore M. Antonio Gordiano nell'anno 133 dell'èra di Bostra. L'iscrizione deve essere della fine del 238 o del 239 d. C., e ciò confermerebbe la congettura del Waddington, che questa èra sia cominciata nel 106 d. C. e non nel 105 (G. M. WHICHER, *A Greek Inscription from the Hauran*, in *Am. Journ. of Arch.*, X, 1906, con un'aggiunta di CLERMONT-GANNEAU).

Egitto.

FILE.

Iscrizione del tempio di Arsnuphis. — Il Rubensohn pubblica l'iscrizione relativa ad una ricostruzione del tempio di Arsnuphis al tempo in cui siedeva sul trono Egizio un Tolemeo figlio di Tolemeo e Cleopatra. L'editore crede si tratti di Tolemeo VIII Evergete II, mentre il Wilcken pensa a Tolemeo VI Filometore. Il Borchardt fa seguire alla pubblicazione del Rubensohn una riedizione di tutte le epigrafi già note relative a costruzioni di edifici in File (*Griechische Bauinschriften ptolemaischer Zeit auf Philae* in *Arch. für Papyrusforschung*, III, 1906, I OTTO RUBENSOHN, pag. 356-360, II LUDWIG BORCHARDT, pag. 360-366, *Nachwort*, U. WILCKEN, 366-367).

Italia.

CUMA.

L'Haussoullier propone una lettura diversa dell'iscrizione pubblicata dal Sogliano in *Not. degli sc.*, 1905, pag. 377 e seg. e cioè Οὐ ϑέμις ἐντοῦϑα κεῖσϑαι (ε)ἰ μὲ τὸν βεβαχχευμένον = *neminem fas est hic iacere nisi initiatum*, e questa medesima lettura sostiene indipendentemente da lui il Comparetti in questa istessa Rivista (pp. 13-20) aggiungendo del testo un commentario esauriente. Da questa lettura consegue che lo spazio indicato dalla iscrizione era il luogo della necropoli riservato agli iniziati ai misteri di Dioniso, ed essendo l'iscrizione del v sec. a. C. fornisce un antichissimo e interessantissimo esempio di associazione cultuale (B. HAUSSOULLIER, *Inscription archaïque de Cumes* in *Rev. de Philol.*, XXX, 1906, pag. 139 e segg.).

G. CARDINALI.

[1] Irbid nell'Hauran, forse Arbela.

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

FONTI STORICHE.

Historicorum Romanorum Reliquiae. — Trentasei anni fa, Ermanno Peter pubblicava, con quequesto titolo, il primo volume dell'opera eccellente e notissima, ed ora ne manda fuori il secondo volume (Lipsiae, MCMVI) dedicandolo a Francesco Buecheler nel suo quinquagesimo giubileo dottorale. La disposizione del volume è la stessa come nel primo. Prima vengono i prolegomeni: *de scriptorum vitis et scriptis* (pag. III CCX); poi i frammenti *(reliquiae)*, pag. 3-161; infine gl'indici. Gli storici illustrati in questo volume vanno da Cicerone a Q. Aurelio Simmaco e ad altri di età incerta.

ISTITUZIONI.

Das Collegium fabrum in Aquileia. — Con sto titolo O. Cuntz esamina nei *Wiener Jahreshefte*, IX, 1906, pag. 23-26, una lapide di Aquileia pubblicata dal Pais, Corp. inscr. Lat. suppl. italic. n. 181, e ne propone una migliore lettura.

La legione XIV gemina. — R. Goldfinger studia nei *Wiener Studien* XXVII, 1906, pagina 251-259, le lotte alle quali prese parte la legione XIV gemina dopo la morte di Nerone e i luoghi ove ebbe stanza negli anni 68 e 69.

Dei militi frumentari e dell'approvvigionamento della Corte imperiale. — Studio notevole del dottore Paribeni nelle *Röm. Mitt.*, 1906, pagina 310-320, nel quale l'A. conclude che da principio codesti militi erano approvvigionatori della Corte; più tardi ebbero l'incarico di corrieri e spioni.

Dei Germani corporis custodes, ib., pag. 321-329. — Studio eccellente dello stesso autore intorno a questa guardia prima privatissima e composta di soli schiavi, formata poi di barbari non cittadini romani, ma liberi. Si mutò poi nella milizia pubblica degli *equites singulares*. Avevano forse stanza in Trastevere. Accompagnavano l'imperatore sempre, senza mai abbandonarlo.

PROSOPOGRAFIA.

L'Imperatore Massimino. — Martino Bang esamina nell'*Hermes*, 1906, pag. 300-303 la carriera militare del successore di Alessandro Severo.

STORIA POLITICA.

I Visigoti. — R. Dykes Shaw narra nella *Engl. Hist. Review*, 1906, pag. 207-228, *la caduta della dominazione visigota nella Spagna.*

Studi di Storia Romana. — Col titolo *Studies in Roman History* (London, 1906), il professore Hardy ripubblica il suo eccellente studio *Christianity and the Roman Government* edito e ben accolto qualche anno fa, aggiungendovi i seguenti altri studi: le *legioni nella Pannonia; movimenti di legioni; i concili provinciali; imperium consulare o proconsulare; le relazioni di Plutarco, Tacito e Svetonio rispetto a Galba e ad Ottone; un ms. Bodleiano delle epistole di Plinio a Traiano.*

Appunti annibalici. — T. Montanari in *Riv. di Storia Antica*, 1906, pag. 236-240, studia il problema della traversata delle Alpi operata da Annibale; risalita della Durance (Rodano polibiano), valico al Monginevra.

L'Impero Romano nell'età dei Severi. — (V. Macchioni), *ibidem*, pag. 201-236. È uno studio del sistema economico di quel tempo.

Le incoerenze nell'opera Liviana. — (N. Feliciani), *ibidem*, pag. 256-269. Due dittografie della terza decade circa gli avvenimenti spagnuoli della fine del terzo secolo a. C.

Corporazioni professionali in Sardegna nell'età romana. (S. Grande), *ibidem*, pag. 287-324, 436-461. — Studio diffuso sopra i collegi industriali, i collegi di veterani e i collegi di apparitori civili nella Sardegna sotto i Romani.

EPIGRAFIA ROMANA.

Un nuovo diploma militare. — Nelle vicinanze di Mainz è stato scoperto un diploma militare che conserva la copia della legge di privilegio emanata dall'imperatore Vespasiano il 15 aprile dell'a. D. 78 in favore dei soldati peregrini appartenenti al presidio militare della Germania Inferiore comandati da *Q. Julius Cordinus Gallicus*, amico del poeta Stazio che a lui diresse un carme dal quale si ricava che in Germania era riuscito a far prigioniera la famosa Veleda. Il diploma termina con le parole *descriptum et recognitum ex tabula aenea quae fixa est Romae in Capitolio post casam Romuli.* La *casa Romuli* sorgeva dunque nell'area Capitolina, ed è la prima volta che questo luogo ove trovavasi affisso l'originale della legge imperiale, comparisce nei documenti epigrafici (A. Domaszewski, *Röm. Germ. Central Museum* V, pag. 181 e segg.).

Il Prefetto Plauziano e la sua famiglia. — Nell'Africa romana e precisamente fra le rovine di Bulla Regia fu rinvenuta una lapide che riguarda Plauziano, prefetto del pretorio, e che chiama *necessarius Augustorum*, poichè nel 202 sua figlia Plautilla sposò Caracalla. Un'altra iscrizione trovata in Timgad ricorda il figlio di Plauziano, *C. Fulvius Plautius Hortensianus*

ed è la prima volta che se ne trova la menzione nei monumenti epigrafici. Oltre il cognome *Plautius* che già si conosceva da Dione Cassio, la lapide gliene attribuisce un altro, *Hortensianus*, derivatogli probabilmente dalla madre chiamata Ortensia. Queste due lapidi sono importanti perchè gettano luce sulla famiglia di Plauziano (A. MERLIN, *Compt.-Rendus de l'Acad. des Inscr. et B. L.*, 1905, pag. 471-476.

Il prefetto di Egitto Turranio. — Una lapide greca proveniente forse dall'antico Pelusium e comunicata dal Cagnat all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1905, pag. 602-611, menziona il dono fatto ad una divinità locale di un trono e di un altare per la salute di Livia, di Gaio, Lucio Cesari e di Giulia figlia dell'imperatore, sotto il governo del prefetto di Egitto C. Turranio. Il monumento che porta la data del 13 del mese di Tubi dell'anno 26 del regno di Augusto (gennaio 4 a. Cr.), è importante perchè dimostra ciò che fin qui non si sapeva, come C. Turranio rimase in carica almeno quattro anni, cioè dall'a. 7, (Kaibel *Ep. Graeca*, 978). all'a. 4 a. Cr.

Due decreti dell' imperatore Valente. — Nei recenti scavi di Efeso furono rinvenute due lunghe iscrizioni latine che, pubblicate dall'Heberdey nel volume ottavo dei *Jahreshefte* di Vienna, Beiblatt, pag. 62 e seg., lo Schulten ha ora rivedute nel testo ed accompagnate con un dotto commento nel volume nono dello stesso periodico, pag. 40 e segg. La prima iscrizione contiene un decreto dell'imperatore Valente sopra questioni relative ai beni della *res privata* nella provincia d'Asia e può ascriversi all'a. 370 o 371. Il decreto è diretto ad Eutropio proconsole allora della provincia e che nel 369 aveva, come *magister memoriae,* dedicato il suo notissimo *Breviarium historiae romanae* allo stesso Valente. L'altra iscrizione che è bilingue, contiene un secondo decreto dello stesso imperatore intorno ai giuochi che si celebravano nella provincia d'Asia ed è diretto a Festo, successore di Eutropio nel proconsolato di Asia nel 372 e che pochi anni prima aveva pur esso compilato un *Breviarium* dedicandolo a Valente.

Inscriptiones Latinae selectae. — Ermanno Dessau ha testè pubblicata la seconda parte del secondo volume delle sue *Inscriptiones latinae selectae* (Berol., 1906) che contiene *tituli collegiorum; tituli ministrorum vitae privatae, opificum, artificum; tituli sepulcrales; tituli instrumenti domestici; analecta varia* e un'appendice *titulorum graecorum.*

Le legioni della Mesia. — Col titolo *Die Legionen der Provinz Moesia von Augustus vis auf Diocletian*, Bogdan Filow ha pubblicato un lavoro che costituisce il sesto fascicolo supplementare dei *Beiträge zur Alten Geschichte* (Klio) in cui studia la storia delle legioni che ebbero stanza nella provincia della Mesia dai tempi di Augusto fino a quelli di Diocleziano.

L. CANTARELLI.

TOPOGRAFIA ROMANA.

(Epoca classica).

Nuove pubblicazioni sul Foro Romano. — Il prof. A. Mau pubblica nelle *Römische Mitteilungen* (Band XX, 3, pag. 230-266) un lungo ed assai dotto articolo, intitolato *Rostra Cæsaris* impossibile a riassumersi perchè risulta da un seguito di minute e sapienti osservazioni insieme concatenate. Il Mau sostiene che la parte più antica di tutto l'edifizio conosciuto sotto il nome di Rostri è l'emiciclo, mentre l'annessa fabbrica quadrata sarebbe posteriore. Segue in generale le idee del Nichols (*Notizie dei Rostri del Foro Romano*, Roma, Spithöver, 1885), e combatte l'opinione dell'Hülsen, che tende a dimostrare il contrario. Le prove addotte dal Mau sono fondate sull'ana-

lisi e confronto delle singole parti che costituiscono l'edifizio. Egli afferma inoltre che, senza dubbio, la parte settentrionale dell'emiciclo venne demolita per far luogo alle costruzioni posteriori.

*** Il prof. Chr. Hülsen ha pubblicato una edizione francese della sua opera sul *Foro Romano*, della quale, oltre all'originale tedesco, esistono già le traduzioni italiana ed inglese. Il nome meritamente illustre dell'autore, e la sua speciale competenza nella topografia romana ci dispensano dall'entrare in particolari. Ricorderemo solo che il libro del prof. Hülsen, che in forma facile e piana, ma senza venir meno al rigore scientifico, traccia la storia del Foro Romano nei secoli, dovrebbe ornare la biblioteca non solo degli archeologi, ma di ogni persona colta. La edizione francese, poi, si avvantaggia sulle precedenti per una maggior copia di illustrazioni, e perchè l'autore vi ha potuto tener conto delle più recenti scoperte, avvenute quando già erano uscite le edizioni precedenti. Verrà perciò accolta con gran piacere da quanti desiderano che si diffonda sempre più la conoscenza del *celeberrimus urbis locus.*

Scoperte nel Foro Traiano. — Il commendatore G. Boni, direttore degli scavi del Foro, in un suo articolo intitolato *Leggende*, studia lo svolgimento letterario ed artistico della famosa leggenda di Traiano che rende giustizia alla vedova, riconoscendone l'origine in uno dei bassorilievi traianei che adornano l'arco di Costantino, e precisamente nel penultimo rilievo a sinistra di chi guarda dal Colosseo, allusivo alla costruzione della via Traiana, figurata sotto le sembianze di una donna seduta in terra col braccio destro disteso in alto, in atto di ringraziare l'imperatore Traiano che le sta dinanzi.

L'articolo ha pure grande importanza per la topografia romana, poichè in esso il Boni dà sommaria notizia delle scoperte avvenute in occasione dei lavori da lui compiuti alla colonna Traiana. Egli ha infatti messo in chiaro l'esistenza, nel piedistallo della colonna, di una cella, nella quale il Boni ha riconosciuto le traccie di una mensa monolitica, lunga quanto la cella e capace di sostenere una o due urne funerarie. Il Boni ritiene che questa debba essere la cella sepolcrale, in cui, secondo la tradizione conservata da Dione Cassio, Aurelio Vittore ed altri, fu deposta l'urna d'oro, contenente le ceneri di Traiano. Questa tradizione, ancor viva ai tempi del Petrarca e fin nel secolo XV, come apparisce dall'*Anon. Magliab.*, cominciò poi a venir meno, e scomparve del tutto, quando, non prima della fine del 700, fu murata la porticina d'ingresso alla cella. Dopo le riferite osservazioni pare al Boni che si debba tornare all'antica e dimenticata tradizione, la quale del resto fu ammessa anche dal Nibby.

Il Boni ha poi murato una grotta sotto il piedistallo della colonna, scavata senza dubbio nell'alto medioevo, asportando i travertini e tagliando il pietrisco della costruzione, e che più tardi servì per ossario, come è dimostrato da una quindicina di scheletri ivi rinvenuti. La grotta, votata e ripulita, fu chiusa solidamente, restituendosi così al piedistallo la massa di sostegno voluta da Apollodoro.

Furono anche ritrovati e rimessi a posto gli scheggioni della base, scolpita a foglie di lauro, schiantata forse dal franamento della statua. Tornarono anche in luce i frammenti di una rozza transenna del sec. VIII o IX, forse avanzo della chiesa di San Nicolò *de Columna*, ora ricomposti sul muro che limita l'area scavata del Foro Traiano. Ma di gran lunga più importante fu la scoperta, a un metro e mezzo circa sotto la platea di calcestruzzo attigua alla colonna, di una più antica strada a poligoni di selce, marginata da avanzi di un caseggiato a lorica testacea del sec. I e orientata come la salita di Magnanapoli. Inoltre in tutta la larghezza della valle finora esaminata si rinvennero avanzi di più antichi edifizi o strati-

ficazioni. Ora, se una strada e case esistevano in quel luogo prima che la colonna fosse innalzata, è evidente che non regge più la interpetrazione data finora alla epigrafe incisa sul piedistallo della colonna, e cioè che questa rappresentasse l'altezza del monte Quirinale ivi tagliato da Traiano per far posto al Foro da lui costruito. Del resto due geologi, il Brocchi ed il vivente prof. Portis, si erano già opposti all'idea che il Quirinale fosse unito al Campidoglio da un colle avente la medesima altezza della colonna. Il Boni ha tentato di dare all'epigrafe una nuova interpretazione in armonia con le recenti scoperte. A tal'uopo la frase *ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tantis operibus sit egestus* è da lui spiegata nel senso che la colonna fosse eretta « per dimostrare di quanto venisse sopraelevato il monte e il piano con sì grandi opere ».

Egli parte dall'idea che *altus* può significare *alto* o *profondo* secondo il punto di vista dello spettatore; che *egestus* è usato con significato diverso dal comune già dal maggior Plinio, il quale dice del terremoto che agisce *egestis molibus*, e cioè sollevando grandi masse; e che molti verbi, come per es., *mergo, duco*, ecc., acquistano in composizione con *e* il significato di *innalzare, venir fuori, elevare*, ecc. Inoltre le esplorazioni dal Boni compiute dimostrerebbero che grandi opere di sopraelevazione furono necessarie per la costruzione del Foro Ulpio.

(G. Boni, *Leggende* [con 14 illustraz.] in *Nuova Antologia*, 1° novembre 1906, pag. 3-39).

La casa urbana dei Nerazi. — Fin dal 1873 il prof. Lanciani riconobbe le grandiose terme costruite nell'Esquilino, nella metà del sec. IV, da un Nerazio Cereale in alcuni avanzi di costruzioni antiche scoperti allorchè si gittavano le fondazioni di un casamento, posto nella piazza dell'Esquilino, e limitato dalle vie Cavour, Farini e Manin. [1] In mezzo a quegli avanzi si rinvennero parecchie sculture di buon lavoro, ed una grande base marmorea, ancora a suo posto, con iscrizione che ricordava appunto un *Neratius Cerealis conditor balnearum.*

Lo stesso chiaro topografo dalla scoperta dei bagni Neraziani dedusse altresì la probabile esistenza della casa urbana dei Nerazi in prossimità dei bagni stessi.

Alcuni anni or sono, nel costruire un pilastro di sottofondazione alla casa posta in via Santa Maria Maggiore, n. 181, presso l'angolo con la via Urbana, tornarono in luce i resti di un'antica conduttura d'acqua in piombo, i cui tubi hanno impressa la leggenda

II . NERATIORUM . C . ET . MARCELLI.

Uno di questi tubi, offerto dal comm. Pompeo Coltellacci al Comune di Roma, può vedersi nell'Antiquarium Comunale al Celio.

Ora il prof. G. Gatti in un suo articolo: *La casa e le terme dei Nerazii*, inserito nel *Bullettino d. comm. arch. comun.*, 1905, fasc. IV, pag. 294 e segg., dopo aver brevemente tracciato la storia della gente Nerazia, dalla quale uscì tra gli altri il celebre giureconsulto L. Nerazio Prisco, ragiona della scoperta delle suaccennate fistole plumbee, notando giustamente come essa costituisca una evidente conferma della congettura emessa fin dal 1873 dal professor Lanciani intorno al sito della casa urbana dei Nerazi, la quale perciò si deve collocare verso il termine del vico Patricio, presso l'angolo dell'attuale via Urbana con la via di Santa Maria Maggiore.

Osservazioni e scoperte in Roma e dintorni. — Con questo titolo il prof. Tomassetti pubblica un articolo nel *Bull. d. comm. arch. com.*, 1906, fasc. I-II, pag. 65 e segg., che ha una grande importanza non solo per la epigrafia, ma anche per la topografia romana.

Il Tomassetti fa alcune nuove osservazioni per dimostrare il carattere militare della regione Esquilino-Celimontana che, succeduta al-

[1] V. Lanciani R., in *Bull. d. comm. arch. comun.*, 1874, pag. 84 e segg., tav. V-VI, n. 19; *F. Urbis*, av. XVII.

l'antico Campo Marzio, divenne il luogo destinato agli esercizi militari ed alla residenza delle milizie barbariche stipendiate dall'imperatore. Ciò spiega il nome di *campus Lateranensis* dato alla parte più nobile della regione stessa, il Laterano; e la denominazione di *castra peregrinorum* per designare l'insieme degli alloggiamenti, destinati ai soldati stranieri, che sorgevano in quella località.

Il ch. archeologo parla quindi di un monumento che doveva esistere nella regione Esquilino-Celimontana, e che non è estraneo al carattere militare di essa. Del monumento sarebbe rimasta traccia nel famoso nome *Caput Africæ*, l'origine del quale già dal professor Gatti era stata attribuita a un qualche monumento, in cui si vedesse una rappresentazione artistica dell'Africa stessa. Il Tomassetti reca una nuova conferma alla ipotesi del Gatti, ricavandola da una carta del 1011 dell'archivio di San Gregorio, dalla quale si deduce che il luogo dove sorgeva la chiesa di San Pastore, di rimpetto a San Clemente, chiamavasi pure *arcum Pietatis*. Ora è noto che nel medioevo si chiamarono *Pietà* quei gruppi marmorei o bassorilievi, abbastanza frequenti in Roma, che rappresentavano generali vittoriosi con dinanzi a loro genuflessa la provincia conquistata, sotto le sembianze di una donna.

Presso la chiesa di San Pastore, ora distrutta, doveva dunque sorgere qualche monumento con una di tali rappresentazioni, e questa poteva essere appunto allusiva all'Africa, donde poi il nome *Caput Africæ* dato a quella località.

Un'altra delle questioni trattate dal ch. archeologo è quella delle relazioni topografiche tra i quartieri degli *equites singulares* all'Esquilino, ed il loro sepolcreto a *Tor Pignattara*. Egli crede che gli *equites singulares* avessero quivi la loro sepoltura perchè fin là giungeva la *massa cesarea*, che dalla regione Esquilina-Celimontana, dove quei soldati avevano stanza, si estendeva fin quasi al 1° km. da Roma. Che anzi proprio a *Tor Pignattara* si deve riconoscere una residenza imperiale non solo, ma anche il quartiere generale dell'imperatore stesso. Ciò è provato dalla denominazione *ad duos lauros* applicata al cimitero cristiano esistente in quella località. Questo nome, secondo il Tomassetti, deriva dall'uso di piantare alberi d'alloro accanto alle dimore dei Cesari. Che poi la residenza imperiale di Tor Pignattara avesse un carattere militare è dimostrato dall'altra denominazione *in comitatu*, giacchè appunto *comitatus* si chiamava quello che ora si direbbe lo *stato maggiore* dell'imperatore. Finalmente è da notarsi che la sede episcopale cristiana, succeduta in quel luogo all'abbandonato alloggiamento militare, si chiamò *sub augusta*, nome anche questo che accenna in modo evidente ad una residenza imperiale. Pertanto, sembra giusto che gli *equites singulares*, milizia favorita dell'imperatore, accanto al quartier generale di lui avessero il proprio sepolcreto. Come appendice al suo studio il Tomassetti pubblica alcune iscrizioni appartenenti ad *equites singulares*, scoperte nella vigna dell'avv. Filippo De Sanctis, contigua a *Tor Pignattara*.

Nel medesimo articolo poi egli, dopo alcune notizie ad osservazioni epigrafiche riguardanti le vie *Cassia* e *Clodia*, e il territorio di Bracciano, parla della scoperta di una modesta villa del sec. II dell'impero sulla via *Salaria*, nella tenuta *Tor Mancina* del principe di Piombino. Il nome del proprietario della villa *P. Aelius Hieron*, come pure l'esistenza in quel luogo di un tempietto sacro ad Ercole, vengono rivelati da una iscrizione esistente in un fregio marmoreo quivi tornato in luce.

Nuovi studi sugli acquedotti. — Rispetto alla lunghezza dell'acquedotto Claudio e dell'*Anio novus* non corrispondono le cifre date da Frontino con quelle date dalla iscrizione di Claudio a Porta Maggiore. Secondo Frontino il percorso dell'acqua Claudia è di passi 46.406, e quello dell'*Anio novus* di passi 58.700.

L'iscrizione invece dà passi 45.000 all'acqua Claudia e 62.000 all'*Anio novus*. Come si vede, la differenza tra i due testi è abbastanza notevole. Di questa differenza si sono date varie spiegazioni, e si sono fin qui escogitati vari modi per conciliare le due notizie, ultimamente anche dagli editori del C. I. L. e dal prof. Lanciani. Ora la questione viene ripresa dal prof. E. Albertini, che in un articolo intitolato: *L'inscription de Claude sur la Porte Majeure et deux passages de Frontin*, inserito nelle *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXVI année, fasc. III-IV, mai-août, 1906, pag. 305 e segg., ne tenta una nuova e sagacissima soluzione.

In quanto all'acquedotto Claudio, l'Albertini pensa che la divergenza tra i due testi dipenda da ciò che il *caput aquarum* (il punto di partenza delle acque), dal quale le distanze sono calcolate, non sia il medesimo per Frontino e per l'iscrizione. Chi fece incidere l'iscrizione avrebbe preso come punto di partenza i *fontes Curtius et Caeruleus*, che probabilmente corrispondono all'attuale gruppo formato dalla 1ª, 2ª e 3ª *Serena*, e dal laghetto di Santa Lucia. Frontino invece avrebbe fatto rimontare l'acquedotto fino alla sorgente più lontana e cioè al *fons Albudinus*, che corrisponde all'attuale sorgente delle *Rosoline*. Ora, la distanza tra questa sorgente ed il gruppo delle tre *Serene* e del laghetto di Santa Lucia è in linea retta di m. 1500, per cui, tenuto conto delle curve e degli angoli della costruzione, un braccio di acquedotto che legasse i due punti doveva essere lungo circa m. 2100, che appunto corrispondono ai 1406 passi di differenza tra la cifra data da Frontino e quella data dall'iscrizione.

In quanto poi all'*Anio novus* il ch. Albertini vuol conciliare le due cifre, attribuendone la differenza ai lavori di Traiano, il quale, secondo lo stesso Frontino, mutò di posto la presa dell'acqua. L'Albertini suppone che la iscrizione quale fu incisa da Claudio segnasse il medesimo numero di miliari dati da Frontino, e cioè 58 o 59 miliari, ma che poi, posteriormente alla pubblicazione del *De Aquis*, ultimati i lavori di Traiano, che erano in corso quando Frontino scriveva, l'iscrizione di Claudio sia stata rimaneggiata, mutando in 62 la primitiva cifra di 58 miliari. Infatti dalla primitiva sorgente di Claudio, posta al 42° miliario della *via Sublacensis*, a quella di Traiano, nel lago a monte di Subiaco, vi è una distanza, corrispondente a un dipresso ai 3300 passi di differenza tra le due cifre. Per la correzione della cifra non fu necessario di rifare tutta quanta l'iscrizione, ma bastò di mutare su ambedue le facciate del monumento di Porta Maggiore il masso sul quale era inciso il numero dei miliari.

Concludendo dunque, per quanto riguarda la lunghezza dell'*Anio novus*, la differenza tra la cifra data da Frontino e quella segnata nella iscrizione sta in ciò che questa fu messa d'accordo coi nuovi restauri; mentre il testo di Frontino rimase invariato.

Scoperte a via Salaria. — Nel già ricordato fascicolo del *Bull. d. comm. arch. com.*, pag. 90 e segg. il prof. G. Gatti dà conto delle *Nuove scoperte nel sepolcreto fra la via Salaria e la Pinciana*, importanti sopratutto per la epigrafia. Per ciò che riguarda la topografia romana basterà ricordare che sono tornati in luce i resti di altre celle e camere sepolcrali e che le nuove scoperte « hanno accresciuto il numero delle memorie epigrafiche, le quali attestano essere stati sepolti i soldati del pretorio sulle vie Salaria e Nomentana, a preferenza di altri luoghi, a causa della prossimità dei loro alloggiamenti ».

Antichi panorami e vedute di Roma. — Sotto gli auspicî dell'Istituto archeologico di Vienna, nel volume quarto degli scritti speciali di quell'Istituto, il ch. professor Hermann-Egger con la cooperazione dei chr. professori Hülsen e Adolf Michaelis ha pubblicato il famoso co-

dice oggi conservato nella biblioteca dell'Escuriale.[1] Questo codice, che appartenne al celebre cardinale don Diego Hurtado da Mendoza (1503-1575), contiene una importantissima raccolta di vedute di Roma antica, delle quali già avevano dato qualche notizia lo Justi, il Müntz e il De Rossi. L'opera è divisa in due parti. La 1ª parte contiene il testo. Precede una erudita introduzione nella quale si fa la storia esterna del codice, si rende conto degli studi finora fatti intorno ad esso, e si ricerca l'autore dei disegni, concludendo che essi altro non sono che un quaderno di esercizi di un giovane scolaro del Ghirlandaio. Alla introduzione segue la parte descrittiva del codice, nella quale sono contrassegnate con una (H) e con una (M) le pagine dovute ai due collaboratori dell'autore. Questa 1ª parte, corredata da illustrazioni, termina con un copioso indice dei nomi di persona e di luogo, delle iscrizioni, delle statue e delle altre cose notevoli ricordate nel testo.

La 2ª parte dell'opera contiene la riproduzione dei disegni in 75 splendide tavole.

Questa pubblicazione è di somma importanza per gli studi di topografia romana, poichè i disegni hanno conservato l'immagine di Roma, quale essa appariva prima dei mutamenti cui andò soggetta all'inizio del pontificato di Alessandro VI.

⁂ Nel già citato fascicolo delle *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, pag. 170 e segg. il prof. T. A. Ashby junior pubblica l'ultimo dei quattro panorami di Roma eseguiti da Antonio Vyngaerde, esistenti nella biblioteca Bodleiana di Oxford (collezione Sutherland), dove furono scoperti dal prof. R. Lanciani. I primi tre furono pubblicati, uno dallo stesso Lanciani nel *Bull. d. comm. arch. com.*, 1895, pag. 81 e segg., tav. VI-XIII; gli altri due dallo stesso Ashby nel *Bull. d. comm. arch. com.*, 1890, pag. 28 e segg., tav. IV-IX e nelle *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1901, pag. 471 e segg., tavola II.

Questo quarto panorama è preso da Santa Sabina e offre qualche novità, p. es. un'abside nella chiesa identificata dall'Ashby per quella di Santa Maria Egiziaca. Quest'abside non comparisce in altri panorami, nè oggi più esiste.

Sulla casa Romuli in Capitolio. — Nelle vicinanze di Mainz sono state rinvenute due tavole di un diploma militare, che ci conserva la copia della legge di privilegio, emanata dall'imperatore Vespasiano il 15 aprile dell'anno 78 d. C., in favore dei soldati peregrini appartenenti al presidio militare della Germania inferiore. Il diploma è importante anche per la topografia, poichè vi è ricordata la *casa Romuli in Capitolio*, intorno alla quale vedi tra gli altri Conon. *Narrat.*, 47 (in *Myth.* ed. Westermann, pag. 149) Resta dunque provata la opinione dell'Hülsen (Kiepert, *Festschrift*, pag. 209) che i diplomi con la formula *in Capitolio* designano l'area Capitolina.

Nuovi studî sulla Campagna Romana. — Una iscrizione scoperta al X miglio della via Latina, e pubblicata dal prof. R. Lanciani nel *Bullett. d. commiss. arch. com.* del 1905, pagina 136, nella quale si fa menzione di un *vicus Angusculanus*, porge occasione al padre Grossi-Gondi di riprendere la vecchia questione degli antichi limiti del territorio Tuscolano, e lo fa in un articolo intitolato: *Ricerche al X miglio della via Latina* che fa parte dell'ora citato *Bullett.* del 1906 (pag. 18 e segg.). Il ch. autore giustamente osserva che ricavandosi dalla epigrafe che la giurisdizione del *municipium* di Tuscolo si estendeva fino al X miglio, d'uopo è convenire che almeno sino a quel punto si estendevano i limiti del territorio Tuscolano. E così resta confermata la notizia di

[1] Ecco il titolo preciso dell'opera: Herman Egger, *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, unter Mitwirkung* Christian Huelsen *und* Adolf Michaelis Wien, 1906. Text und Tafeln.

un documento medioevale del secolo IX di Sant'Erasmo al Celio, ove a proposito del *fundus Africanis* al X miglio della via Latina, lo si dice *positus in territorio tusculano*. Il Grossi-Gondi cerca poi di spiegare l'apparente contrasto che vi era tra l'esistenza al X miglio della via Latina del *vicus Angusculanus*, rivelataci dalla surriferita iscrizione, e l'esistenza nello stesso sito della *Respublica Decimiensum* rivelata da alcune fistole acquarie rinvenute negli anni 1875 e 1888. Il prof. Lanciani ha creduto che le due denominazioni corrispondessero a due diversi centri abitati intorno al X miglio della via Latina.[1] Al Grossi-Gondi invece sembra inverosimile l'esistenza in piena campagna di due *vici* tanto vicini, e ritiene che si tratti di un solo centro abitato e questo appunto il *vicus Angusculanus*, mentre il nome *Decimienses* attestato dalle fistole acquarie, indicherebbe l'insieme degli abitanti delle ville intorno al X miglio, compresi anche gli abitanti dello stesso *vicus Angusculanus*. Per la piccolezza e povertà del *vicus* la sua denominazione speciale cadde presto in disuso, e fu, per così dire, incorporata nella denominazione più generale di *Decimienses*, che finì per prevalere, e dalla quale si ha un ricordo nella *mansio ad X^um^* dell'Itinerario di Antonino.

Nello stesso articolo il prof. Grossi-Gondi parla di un'altra epigrafe, scoperta nello stesso luogo della precedente e come questa pubblicata dal prof. Lanciani (*ibid.*, pag. 141), appartenente ad un *Rufinus Vinicius Opinianus*. Ora siccome da alcuni documenti medioevali, fra i quali il famoso elenco dei beni posseduti dal monastero di Sant'Erasmo al Celio durante i secoli VI e VII, si ricava la esistenza al X miglio dalla via Latina di *un fundus Opinianus*, il Grossi-Gondi pensa giustamente che un tal nome, conservatosi fino al secolo IX, derivi appunto dal nome classico degli *Opiniani*, i quali presso il X miglio possedevano forse non solo il sepolcro, ma un fondo o villa che fosse. Questa congettura può essere comprovata dagli avanzi di una villa romana, scoperti, come attesta il Lanciani, vicino al luogo dove tornò in luce la iscrizione suddetta.

L'articolo termina con alcune osservazioni intorno alla probabile origine della leggendaria cessione di possessi tuscolani, che il patrizio Tertullo avrebbe fatto nel secolo VI a San Benedetto.

*** Il ch. prof. T. A. Ashby junior ha pubblicato nel 3° vol. dei *Papers of the British School at Rome*, Londra, 1906, pag. 1-212, la 2ª parte del suo importantissimo lavoro: *The classical Topography of the Roman Campagna*. In questa 2ª parte sono studiate: la *via Salaria*, dalla *porta Collina a Castel Giubileo* (pag. 7-23); da *Castel Giubileo all'Osteria Nuova* (pag. 23-38); la *via Nomentana*, da *porta Collina a ponte Nomentano* (pag. 38-46); la *via Portinaria* (pag. 46-51); da *ponte Nomentano ai ruderi del Coazzo* (pag. 51-53); la *strada vecchia di Palombara* (pag. 54-58); dai *ruderi del Coazzo a Mentana* (pag. 58-70); da *Mentana alla Fabbrica Palmieri*, via Salaria (pag. 70-76); *Palombara e il suo circondario* (pag. 76-82); la *via Tiburtina*, da *porta Tiburtina a Settecamini* (pag. 84-104); da *Settecamini a ponte Lucano* (pag. 104-128); da *ponte Lucano a Santa Maria di Cavamonte* (pag. 128-140); da *ponte Lucano a Tibur* (pag. 140-150); *il territorio di Tibur a nord* (da Tivoli a ponte dell'Acquaria, a Montecchio, Sant'Angelo e Palombara, (pag. 150-187); *il territorio di Tibur a sud; da Tivoli a Gerocomio* (pag. 187-197). Il bellissimo lavoro ha in fine un copioso indice toponomastico ed è corredato da bellissime tavole e da due piante.

Nella 3ª parte, che uscirà nel prossimo fascicolo dei *Papers*, il ch. archeologo illustrerà la *via Latina*.

G. Stara Tedde.

[1] V. la tav. VI del *Bull. d. comm. arch. com.*, 1905.

ARCHEOLOGIA CRISTIANA.

Il *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, anno XII, n. 1-2, Roma, Libreria Spithöver, 1906, contiene:

O. Marucchi, *Relazione degli scavi eseguiti nel cimitero di Priscilla dal gennaio al giugno 1906* (tav. I-II), pag. 5.

C. Stornaiolo, *Il Giovanni Battista ed il Pantagato compagni di Pomponio Leto nella visita delle catacombe romane*, pag. 67.

A. Bacci, *Ulteriori osservazioni sulla basilica nomentana di Sant'Agnese* (tav. III) (con una figura nel testo), pag. 77.

G. Angelini, *Lettera sulla ricognizione delle reliquie di Sant'Agnese*, pag. 89.

L. Huidobro, *Sarcofago cristiano del museo de Burgos* (con due figure nel testo), pag. 93.

G. Celi, *Di un errore intorno ai santuari delle Acque Salvie, San Nicolò de Aqua Salvia*, pag. 97.

A. Muñoz, *Sculture bizantine* (tav. IV) (con 4 figure nel testo), pag. 107.

O. Marucchi, *Resoconto delle adunanze tenute dalla Società per le conferenze di archeologia cristiana* (anno XXXI, 1905-1906) (con una figura nel testo), pag. 123.

Notizie, O. Marucchi, G. Schneider, *Roma e dintorni*; P. Orsi, *Sicilia*; O. Marucchi, *Africa* (*Tunisia*), pag. 145.

Bibliografia, O. Marucchi, A. Silvagni, A. Muñoz, pag. 181.

Nuovi studi sulle antichità cristiane di Roma. — Nel su ricordato articolo da pag. 5 a 65 del *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* il prof. Marucchi espone il risultato degli scavi eseguiti nel cimitero di Priscilla dalla Commissione di archeologia sacra, dal gennaio al giugno del corrente anno. Il motivo principale a questi scavi fu dato dagli studî intrapresi dallo stesso prof. Marucchi fin dal 1901 e poi continuati negli anni successivi, studî che lo hanno indotto a trasportare il sito dell'antichissimo cimitero Ostriano, connesso, come tutti sanno, con l'insigne memoria del primitivo apostolato di San Pietro in Roma, dal cimitero di Sant'Agnese, dove il De Rossi lo aveva collocato, ad una regione connessa col cimitero di Priscilla sulla via Salaria.

Sarebbe troppo lungo ripetere gli argomenti topografici e storici sui quali si fonda il Marucchi, e da lui sviluppati in varie pubblicazioni. Basterà accennare al principale tra essi, dedotto dalla presenza nel cimitero di Priscilla di due antichi serbatoi d'acqua che, secondo ogni probabilità, servirono per amministrare il battesimo, e di tre antiche conserve di acqua, due delle quali trasformate in cripte; particolarità queste, che fanno pensare ad un luogo in cui si venerasse la memoria di un celebre battistero, e che mancano affatto sulla via Nomentana. Ora gli ultimi scavi avrebbero — secondo il Marucchi — rivelato nuovi indizi di conferma alla sua opinione, indizi che si possono ridurre ai seguenti:

1° La scoperta di parecchie gallerie cimiteriali studiatamente scavate in modo da girare intorno ad una delle sopradette conserve d'acqua, munita di abside, cui si accedeva per una grandiosa scala; conserva d'acqua, nella quale il Marucchi credette di ravvisare un antico battistero o fonte sacra, che si potrebbe ricollegare alle tradizioni ricordanti il *cœmeterium fontis Sancti Petri.*

Or queste gallerie, scavate proprio in un luogo che si sarebbe dovuto evitare per l'umidità, dimostrano che quel luogo era specialmente venerato a cagione, senza dubbio, di qualche insigne memoria locale, che potrebbe essere appunto quella del battesimo amministratovi da San Pietro.

2° Alcune di queste gallerie furono praticate in terreno acquoso, come lo dimostra un velo d'acqua che si distende ovunque sotto di esse, e che indubbiamente vi esisteva fin da quando furono scavate, a giudicarne dalla presenza di uno strato geologico di argilla.

Questo fatto, insolito nelle romane catacombe, conferma quanto sopra si è detto, e cioè che se questa regione cimiteriale fu scavata in un terreno disadatto, lo si deve a qualche speciale motivo che inducesse i fedeli ad ambire in quel luogo la loro sepoltura.

Inoltre la presenza dell'acqua bene giustificherebbe la denominazione *ad nymphas* per questa nuova regione cimiteriale; e deve notarsi che un solo cimitero *ad nymphas* esisteva in quella località, cioè quello detto *ad nymphas Sancti Petri*.

A queste ed altre ragioni dedotte dagli ultimi scavi il Marucchi ne aggiunge un'altra, ricavata da un documento medioevale, e precisamente dal testamento del cardinale Nicola Capocci del 1365 in cui si ricorda un fondo rustico denominato *Sedes Papæ*, situato indubbiamente, come si deduce dal contesto del documento, nel campo sotto cui si svolge il cimitero di Priscilla. Tale denominazione può essere una tarda, per quanto vaga reminiscenza di un'insigne memoria in quel luogo di una cattedra papale.

La seconda parte del lungo studio del Marucchi è dedicata ad esaminare i risultati degli ultimi scavi in riguardo all'altra questione del sito dove si potrebbe riconoscere il sepolcro di papa Marcellino, deposto, come dice il *Liber Pontificalis*, « *in cœmeterio Priscillæ via Salaria in cubiculo claro, quod patet usque in hodiernum diem, in crypta, juxta corpus Sancti Criscentionis* ».

Il De Rossi interpretò queste parole nel senso che Marcellino e Crescenzione fossero sepolti insieme nel medesimo *cubiculum clarum*, che riconobbe definitivamente in un cubicolo posto in una regione cimiteriale sotto l'abside della basilica di San Silvestro.

Il Marucchi accettò da prima la opinione del De Rossi, ma più tardi affacciò qualche dubbio in contrario. A lui sembra che alle parole del *Liber Pontificalis* si debba dare una spiegazione diversa, e, pur accettando la ubicazione proposta dal De Rossi per il sepolcro di Crescenzione, nega che ivi si debba pure riconoscere il *cubiculum clarum* di papa Marcellino, e propone invece di identificare quest'ultimo col così detto *ninfeo* cui, per il suo ampio lucernario, ben si adatterebbe la denominazione di *cubiculum clarum*, o con un altro cubiculo.

Ora, nei recenti scavi, in una piccola galleria, proprio di rimpetto al cubiculo dal De Rossi creduto di Crescenzione, è tornata in luce un'epigrafe appartenente a due fedeli, i quali avevano acquistato un bisomo *ad Crescentionem*, espressione questa, che indica essere stato quel bisomo situato presso la tomba di quel martire. E siccome quella iscrizione, per alcuni indizi, doveva stare anche in origine nella galleria in cui fu rinvenuta, così la scoperta è una conferma quasi evidente della opinione del De Rossi, che nel vicino cubiculo aveva riconosciuto il sepolcro di Crescenzione.

Siccome però, secondo il Marucchi, questo non si può identificare col sepolcro di papa Marcellino, rimane sempre aperto il campo alle indagini circa il sito del *cubiculum clarum*. Qualora poi questo non si volesse riconoscere nel *ninfeo*, il Marucchi avanza qualche altra ipotesi, questa principalmente, che lo si debba identificare con uno spazioso cubiculo dell'ipogeo degli Acilii, che ha in mezzo alla volta un lucernario quadrato e sta inoltre a pochi passi dal cubiculo di Crescenzione

A ogni modo, si accettino o no queste ipotesi, è certo che le recenti scoperte hanno dato risultati di grande importanza per lo studio topografico del cimitero di Priscilla, e tali da farci desiderare che la benemerita Commissione di sacra archeologia voglia proseguire gli scavi così bene iniziati.

*** Il ch. Don Augusto Bacci, nel su citato articolo, pag. 77-87, parla degli scavi da lui eseguiti fin dal 1901 in Sant'Agnese fuori le mura, nei quali sotto il presbiterio dell'attuale basilica tornò in luce un'abside più

antica, più piccola dell'attuale e spostata completamente verso destra. In quest'abside sotterranea il Bacci riconosce gli avanzi della primitiva basilica costantiniana, rinforzata con frammenti marmorei da papa Simmaco, (498-514) e poi demolita da Onorio I (625-640) per edificare al suo posto l'attuale basilica, che perciò — stando alle conclusioni del Bacci — non potrebbe affatto ascriversi a Costantino. Ma il ch. archeologo reca altri argomenti a sostegno della sua tesi, tra i quali sembra decisivo il seguente: Le costruzioni dell'attuale basilica hanno intercettato una galleria cimiteriale che era certamente in uso nel 349, come si può arguire dall'essersi quivi rinvenuta ancora a posto una iscrizione con tale data. Ora, come una basilica edificata da Costantino, morto nel 337, avrebbe potuto ostruire una galleria scavata nel 349 e cioè dodici anni dopo la morte di quell'imperatore?

Per altre considerazioni va poi escluso che l'edificio attuale si possa attribuire al papa Simmaco. Rimane pertanto assodato che gli avanzi scoperti sotto il presbiterio devono credersi appartenenti all'antica basilica Costantino-Simmachiana, la quale, secondo il Bacci, era molto più piccola della Onoriana che le succedette. I confini ne sarebbero esattamente segnati da un blocco di tufo tornato in luce sotto il presbiterio negli scavi del 1901, da ogni parte intersecato da una fitta rete di *formæ*, le quali apparvero in evidente relazione con l'abside sotterranea, di cui non oltrepassano l'ambito.

Questo luogo sarebbe ciò che resta del primitivo sepolcro di Sant'Agnese, come fin dal 1901 parve anche al prof. Marucchi; ed all'antichissima cripta della Martire possono bene aver appartenuto i frammenti di stucco dipinto ed un frammento di decorazione marmorea quivi appunto scoperti.

Il Bacci pone termine al suo importantissimo studio presentando una buona riproduzione dell'urna argentea di Paolo V, nella quale riposano i corpi di Sant'Agnese e di Santa Emerenziana.

⁂ All'articolo del Bacci tiene dietro a mo' di appendice una lettera del dott. G. Angelini, in cui si fanno voti per una ricognizione dei corpi delle due celebri Martiri, che potrebbe risolvere alcune importanti questioni, tra cui non ultima quella riguardante il capo di Sant'Agnese. Se infatti, come tutto fa credere, il corpo di questa Santa si troverà mancante della testa, ciò servirà di conferma all'autenticità della reliquia del capo di Santa Agnese, che or non ha molto, il p. Jubaru ha rimesso in luce nel *Sancta Sanctorum* del Laterano.

Epigrafia cristiana. — Nel 1°-2° fasc. 1906 della *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*, pag. 1-26, si legge il seguito dell'articolo di mons. Wilpert intitolato: *Beiträge zur christlichen Archäologie.* Il cap. V di questo lavoro (pag. 11) è dedicato ad osservazioni e rettificazioni riguardanti la serie delle iscrizioni delle catacombe di Priscilla. Nella prima parte del capitolo il dotto monsignore descrive sommariamente i caratteri di queste epigrafi, mettendone in rilievo il laconismo delle frasi nelle più antiche; la ricorrenza del saluto apostolico *(pax tibi*, εἰρήνη σοί; *pax tibi a Deo*, ecc.); la presenza frequentissima dell'àncora simbolo della speranza, del buon pastore, dell'albero alludente al Paradiso, della stella simbolo della luce, del faro, ecc.; e dà qualche cenno sull'età di queste iscrizioni da collocarsi, secondo il De Rossi, tra gli ultimi decenni del I sec. e gli ultimi del II, mentre a quelle del secondo piano delle catacombe per ora non si può attribuire una data certa.

Corregge alcuni errori di lettura ed interpetrazione sfuggiti al De Rossi, dovuti alla grandissima difficoltà di decifrare queste iscrizioni, tanto per la loro poco buona conservazione, quanto per la mancanza di luce e la collocazione sfavorevole.

Il ch. archeologo conclude questo capitolo con alcuni cenni su una iscrizione trovata al 2° piano del cimitero di Priscilla, dopo la morte del De Rossi, e pubblicata dal commendator O. Marucchi. L'iscrizione ha speciale importanza per la formula della preghiera con cui al defunto sono raccomandati i sopravi-venti. L'epigrafe suona così: *Qui giace Roma — Prega o Roma, per i tuoi figli e per il tuo consorte!*

*** Nelle sedute del 14 febbraio e del 14 marzo 1906 della *Société Nationale des Antiquaires de France* il sig. P. Monceaux ha comunicato parecchie iscrizioni inedite di Maktaris (Macktar), in alcune delle quali si legge la formula pagana *D M S (D(is) M(anibus) S (acrum)*, frequente nelle iscrizioni cristiane di Maktaris e della Mauritania.

Una di esse insieme alla suddetta formula reca il monogramma cristiano ed antiariano dell'A e dell'Ω. (Cfr. *Bulletin de la S. N. des Antiquaires de France*, 2° trim. 1906, pag. 154 e sgg., e 175 e segg.).

*** Il prof. Marucchi, a pag. 178 e segg. del più volte ricordato fasc. del *Nuovo Bull. di arch. crist.* offre copia di alcune iscrizioni ritrovate negli scavi delle catacombe di Adrumeto (presso la moderna Sonusse in Tunisia), ricavandola dalla relazione del rev canonico A. Leynaud.

*** Il prof. Paul Monceaux nella *Revue archéologique*, 1906 continua il suo dotto studio intitolato: *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique* cominciato a pubblicare fin dal 1903. L'ultima puntata è dedicata alle iscrizioni metriche.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie del r. d. F. Cabrol. — Tra gli articoli più importanti dell'ultimo fascicolo meritano speciale menzione quelli riguardanti la liturgia greca, dovuti al Pargoire, al Lambert, al Petit ed al Petridès, quello del Leclercq sugli *apocrifi* e la loro influenza sull'antica arte cristiana, e l'erudito studio dello stesso Leclercq su *Aquileia*, che sarà molto utile agli studiosi, benchè preceduto a breve distanza dalla splendida opera pubblicata dal conte Lankoronscki sul celebre duomo di quella città. Al Leclercq si deve pure un bell'articolo sul valore simbolico dell'albero nelle rappresentazioni artistiche cristiane.

La Dalmazia e il « Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie » di L. T. Cabrol. — Il ch. mons. Bulic' nel *Bullettino di arch. e storia dalma'a*, 1906, n. 1-7, pag. 89 e segg. col titolo: *Osservazioni su alcuni monumenti della Dalmazia* riporta e talvolta discute quanto finora è stato pubblicato circa i monumenti e le epigrafi cristiane della Dalmazia dal predetto *Dictionnaire*.

Una nuova rappresentazione del calice eucaristico. — Lo stesso mons. Bulic', *ibid*, pag. 39 e segg., pubblica un articolo intitolato: *Un frammento di bassorilievo rappresentante il calice eucaristico, trovato nel 1904 a Narona (Vid. di Metkovic')*. In questo frammento (al quale però si può facilmente supplire la parte mancante) e che esiste ora nel museo di Spalato, col n. 304 D bassorilievi, si vede la rappresentazione simbolica assai frequente nell'arte cristiana primitiva dei due pavoni che bevono ad un calice eucaristico. Il Bulic', fondandosi sullo studio della tecnica del monumento, e sul confronto di esso con due bassorilievi analoghi di Vienne di Francia, che appartengono sicuramente al V-VI sec., non dubita di ascrivere a quel periodo anche il bassorilievo di Narona. Questo monumento perciò servirebbe di conferma alla teoria già altra volta espressa dallo stesso Bulic' circa l'esistenza in Narona di vita cristiana sino alla fine del VI ed ai primordi del VII sec. Il Bulic' parla infine di una iscrizione di Narona (*C. I. L*, III, 1891) ed osserva che vi sono dei motivi per ritenerla cristiana.

Scoperta del santuario di San Menna. — Nel fascicolo 1-2 della *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*, pag. 82 e segg., il ch. mons. A. de Waal in un articolo intitolato: *Vom Heiligtum des hl. Menas in der libyschen Wüste* parla della fortunata scoperta del santuario di San Menna, avvenuta nello scorso anno per opera del rev. sig. C. M. Kaufmann, durante un suo viaggio di ricerche sulla costa libica. Circa 60 uomini lavorano continuamente in questi scavi, e ogni giorno vengono in luce nuovi oggetti di grande importanza per lo studio delle antichità cristiane dell' Egitto. L' antica basilica, a giudicarne dagli avanzi, doveva essere ricchissima di marmi, colonne, ecc. Importantissimi per le loro iscrizioni greche sono pure i così detti orciuoli di San Menna, che si rinvengono in grande quantità, in alcuni dei quali vedesi effigiato il Santo, che prega in mezzo a due cammelli. Di uno di questi orciuoli od ampolle, con rappresentazione del martirio di S. Tecla, fa una esatta descrizione mons. Wilpert in appendice all'articolo di mons. De Waal.

Notizie di recenti scoperte - Roma e dintorni. — Il prof. Marucchi, a pag. 145 del *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, 1906, n. 1-2, dà un breve resoconto del proseguimento degli scavi al cimitero di Calisto eseguiti sotto l'abile direzione del chiaro mons. Wilpert, e nei quali si è continuato lo sterro di un gruppo di rovine, già cominciato a scoprire nei passati scavi presso l'antica scala che discende a quella regione cimiteriale che il De Rossi chiamò di Marco e Balbina e dove poco tempo fa si era creduto riconoscere il cubiculo del papa Damaso, mentre il Marucchi stesso dimostrò nel precedente fascicolo del *Nuovo Bull.* che in quel cubiculo non potè essere la tomba di quel pontefice. Nei recenti scavi questo gruppo di rovine nel sopra terra è apparso sempre più grandioso, accennando sempre più chiaramente ad una basilica cimiteriale e forse ad un gruppo di oratori sepolcrali absidati, che per la loro posizione topografica potrebbero corrispondere al posto occupato dalle tre basiliche cimiteriali o di Marco e Marcellino, o di Damaso o del papa Marco, le quali dovevano sorgere presso a poco in questa località. Le probabilità sembrano maggiori per ascrivere le rovine in questione alla basilica di papa Marco ed al circostante cimitero sopra terra.

⁂ Il sig. Aug. Bevignani, ispettore della Commissione di archeologia sacra, nello stesso periodico, pag. 148 dà notizia di un antico arenario, in parte adibito a sepoltura dai primitivi cristiani, scoperto nella villa Cavallini in via Nomentana, al di là della basilica di Sant'Agnese. Nello scavo tornarono in luce due iscrizioni e un pozzo scavato nel tufo, che serviva per l'areazione.

⁂ Il sig. G. Schneider, *ibid.*, pag. 150, espone il risultato di alcune ricerche da lui compiute nella catacomba detta della Stella in Albano Laziale, già illustrata fin dal 1902 dal professor Marucchi. [1] Lo Schneider ha potuto riscontrare che le pareti interne della cripta principale del cimitero erano fino a notevole altezza ricoperte di pitture oggi pur troppo irriconoscibili. Dà inoltre particolareggiata notizia della scoperta di alcune gallerie sotterranee, che si svolgono a circa 300 m. dall'ingresso della catacomba della Stella di cui fanno parte, e la quale perciò doveva avere una notevole estensione. Le nuove gallerie molto danneggiate sono similissime nella escavazione a quelle delle catacombe romane, contrariamente a ciò che avviene nelle altre gallerie finora conosciute dello stesso cimitero che per molti punti ne differiscono.

Sicilia. — Il prof. Paolo Orsi, *ibid.*, pag. 162 e segg., fa una succinta relazione degli scavi da lui eseguiti, a cominciare dal dicembre 1904, nella catacomba di San Giovanni di Siracusa, nella cripta ove la tradizione vuole

[1] V. *Nuovo Bull. di arch. crist.*, 1902, n. 1-2.

fosse sepolto il corpo di San Marziano primo vescovo della città. La scoperta di maggior importanza consiste nel trovamento di un piccolissimo cubiculo situato presso l'abside settentrionale della suddetta cripta, e contenente nelle pareti e nel suolo alcuni sepolcri intatti e miracolosamente sfuggiti alle devastazioni medioevali. Tra questi merita speciale menzione un loculo appartenente a due bambine, ambedue di nome Alessandria, adorno di pitture che l'Orsi giudica non più antiche della fine del IV e del principio del sec. V, paragonabili a due analoghe rappresentazioni cimiteriali esaminate dal Führer, [1] e che presentano gli stessi caratteri della maggior parte delle pitture cimiteriali siracusane.

Negli stessi scavi furono poi rinvenuti alcuni frammenti d'iscrizioni, tra le quali una metrica.

Circa poi alle conclusioni che dai recenti scavi si possono ricavare, l'Orsi ritiene che questi abbiano dato risultato negativo in quanto alla tradizione che vorrebbe riconoscere nella cripta esplorata il primitivo sepolcro di San Marziano. Infatti, mentre la tradizione fa risalire quel vescovo al sec. I, nulla invece si è scoperto che indichi una così remota antichità, e gli avanzi tornati in luce non possono rimontare al di là del sec. IV, continuando nel V. Non vi ha però nessuna ragione — soggiunge l'Orsi — per negar fede alla tradizione che in quel luogo vuole deposto il primo vescovo di Siracusa, ed anzi deve credersi che attorno al suo sepolcro sia sorta la primitiva chiesa, più volte in seguito restaurata. Si deve quindi concludere che i sepolcri rinvenuti non hanno nessuna relazione colla *memoria* di San Marziano.

⁂ L'Orsi, *ibid.*, pag. 172 e segg., dà pure notizia della scoperta di un cimitero cristiano in contrada Michelica presso Modica. L'importanza della scoperta sta in ciò, che la necropoli fu trovata intatta e fu quindi possibile una esplorazione metodica. I sepolcri, in numero di 275, sono costituiti da fosse rettangolari, aperte nella viva roccia, racchiudenti ciascuna fino a tre o al più quattro scheletri. Alla scarsità dei fittili rinvenuti nelle tombe fa riscontro una grande abbondanza di vetri, che tutti si distinguono per una leggerezza e sottigliezza meravigliosa. Negli oggetti scoperti si trova una strana mescolanza di pagano e di cristiano. Da ciò l'Orsi è indotto a ritenere che la necropoli di Modica, che egli fa risalire al sec. IV, abbia appartenuto a una popolazione cristiana, ma ancora molto imbevuta di superstizioni pagane, a gente insomma che si dibatteva tra la vecchia e la nuova fede.

Africa (Tunisia). — Nel primo fascicolo della *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*, pag. 93, il prof. G. Wittig parla della scoperta di due antiche basiliche cristiane nella Tunisia nel sito dell'antica città vescovile di *Appenna* a metà strada da Tunisi a Lusse. [1] Ambedue queste basiliche conservano avanzi di musaici di tombe molto importanti. La prima era dedicata a diversi martiri locali, i nomi dei quali sono conservati dalle iscrizioni che si trovano sul pavimento. Si vede costruita al posto di un altro edificio più antico, il cui pavimento si è in parte conservato. Nella navata, vicino all'abside, si è trovata la tomba di un vescovo di Appenna, *Baleriolus*, finora ignoto, adorna di una iscrizione in musaico. La posizione di questo sepolcro nel posto più nobile della chiesa fa credere che *Baleriolus* ne sia stato il fondatore. In un sito pure nobilissimo dell'antico battistero si è scoperta la tomba di un altro vescovo, di nome Honorius, che, secondo l'iscrizione, morì a 90 anni, e viveva nel sec. VI. Forse questo fu il

[1] V. Führer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, pag. 106-107.

[1] Di questa scoperta è stata pubblicata la relazione col titolo: *Procès-verbaux d'une double mission archéologique aux ruines de la Basilique d'Upenna, près d'Enfidaville* (*Tunisie*) *1905*, Tunis, 1906, pag. 16.

successore di *Baleriolus* ed il costruttore dello stesso battistero.

Non molto lontano dalla prima è situata la seconda basilica, sopra una collina. Il pavimento è di musaico finissimo, e vi si trovano nove iscrizioni di tombe, fra le quali anche qui la sepoltura di un vescovo, che morì in Appenna esiliato.

Grado. — In *Jahreshefte des österreichischen ärchäolog. Institutes in Wien*, Band IX, I Heft, 1906 (Beiblatt, Spalte 1) i chiari professori Hein, Swoboda e Wilh. Wilgerg fanno la relazione degli scavi eseguiti in Grado in piazza della Corte, che diedero per risultato la scoperta di costruzioni di tre diverse epoche, e cioè: 1° nello strato più basso, mura romane; 2° sopra di esse, un'angusta chiesa ad una sola navata con portico ed abside; 3° finalmente sopra gli avanzi di questa chiesa, una grande basilica a tre navate, delle quali si sono conservate quasi solo le fondamenta.

I due chiari archeologi descrivono la forma e la grandezza di queste due chiese, e accennano ad una importante iscrizione di sarcofago, e ad alcune epigrafi, che ricordano i nomi di persone, le quali contribuirono alla erezione dell'edificio, epigrafi simili a quelle che si trovano nel duomo di Grado, di Aquileia ed altrove.

Dalmazia. — Nel già più volte citato fascicolo del *Bullettino di arch. e storia dalmata*, pag. 2 e segg., il chiaro mons. F. Bulic' dà notizia della scoperta di un antico sepolcreto cristiano, avvenuta a Spalato, presso il palazzo di Diocleziano. Oltre a 10 o 15 sepolcri comuni a capanna, fu rinvenuta una camera mortuaria, della quale si dànno varie riproduzioni nelle tavole I e II, annesse al fascicolo. Questa camera, costrutta con muro a pietre piccole, informi e irregolari, era preceduta da un pozzetto, e chiusa da una porticina formata da una lastra di pietra e munita da un anello di ferro per poterla sollevare. Il Bulic' confronta questa camera mortuaria, che ritiene del sec. V-VI d. C., con altre simili, scoperte nei due antichi cimiteri cristiani di Manastirine e Marusinac a Salona, e di Crikvine, a sud dei casolari Juric' sulla strada tra Vranjic e Salona. La scoperta è molto importante, essendo essa il primo rinvenimento sicuro di antichità cristiane nel Palazzo di Diocleziano a Spalato.

G. Stara-Tedde.

BYZANTINA.

LIBRI GENERALI. VARIA.

Gabriel Millet, *L' art byzantin.* — Nel I° volume della *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, diretta da André Michel. Sarà largamente recensita nel prossimo fascicolo.

ARCHITETTURA.

Chiese bizantine. — Louis Bréhier, il noto bizantinista, pubblica uno studio di carattere popolare sulle basiliche cristiane, le chiese bizantine e le romaniche. Chi voglia esser informato delle ultime conclusioni della scienza sullo svolgimento di quelle forme, così discusso e contrastato, troverà una guida sicura e dotta nell'opera del Bréhier: *Les basiliques chrétiennes, les églises byzantines, les églises romaines*, fasc. 379-381 della collezione *Science et Religion* (Paris, 1906, con figure).

SCULTURA.

Sarcofagi d'Asia Minore. — E' nota la questione su un gruppo di sarcofagi che presentano caratteristiche di ornamentazione che sembrano proprie dell'Oriente e che lo Strzygowski vuol localizzare in Asia Minore. Sull'argomento pro e contro, hanno parlato il Reinach, il Mendel, il Wulff, il Muñoz. Nelle *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1906, pag. 79-89, il

Michon pubblica alcuni frammenti di sarcofagi del Louvre, già indicati dal Muñoz (*N. Bullett. di arch. crist.*, 1905, pag. 79-102), lo Strzygowski indica altri sarcofagi in collezioni di Vienna (*Byz. Zeitschrift*, 1906, pag. 419), il Muñoz illustra altri due sarcofagi da lui trovati a Brussa e ad Ismidt, Nicomedeia (*L'Arte*, 1906, fasc. 2) e porta nuovi contributi in favore della provenienza asiatica (*N. Bullett. di arch. crist.*, 1906, pagg. 107-110). La questione pare ancora tutt'altro che esaurita.

PITTURA.

Musaici Costantinopolitani. — E' noto che la moschea di Kahriè Giami in Costantinopoli è tutta adorna di musaici del sec. XIV. Su essi si agitano varie questioni: il Kondakov li attribuiva in parte al sec. XII, altri vi riconoscevano influenze occidentali. Sull'argomento scrive il Muñoz (*I musaici di Kahriè Giami*, in *Rassegna italiana di Costantinopoli*, 1906 marzo, pagine 49-66, con 6 illustrazioni) mettendo in evidenza la contemporaneità dei musaici, e la loro origine orientale. Lo Strzygowski, in una sua pubblicazione su un salterio serbo, di cui diamo appresso notizia, conferma l'origine puramente orientale, non bizantina, con nuovi argomenti. L'Istituto archeologico russo di Costantinopoli, così benemerito degli studi bizantini, prepara sui musaici di Kahriè una splendida pubblicazione, con tavole a colori.

Un salterio serbo, del sec. XV, con moltissime miniature è pubblicato dallo Strzygowski, (*Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München*, *Denkschriften d. k. Akad. der Wiss. in Wien*, Band LII, 1906, con 62 tav. e 43 ill.), il quale lo giudica derivato da antichi originali siriaci, non bizantini. Questo dà argomento allo Strzygowski per aprire una nuova questione: *Orient oder Byzanz?* Quanta parte della così detta arte bizantina, spetta invece all'Oriente? Secondo l'A. la parte principale è orientale, e non si può a meno di notare come ogni giorno le nuove scoperte avvalorino la sua tesi.

Miniature etiopiche. — In un bel catalogo dei codici etiopici della Biblioteca di Vienna, N. Rhodokanakis illustra e riproduce le miniature del codice del sec. XVIII (*Aeth.* 25) e di un altro del XV, (*Aeth.* 21) con una figura di San Cipriano (N. RHODOKANAKIS, *Die aethiopischen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien*, in *Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. in Wien, phil. hist. Cl.*, Band CLI, Heft IV, pagine 93 con 5 tavole). I monumenti cristiani dell'Etiopia sono della massima importanza per la storia dell' arte orientale: sarebbe obbligo dell'Italia di promuovere una spedizione archeologica in quella regione.

Miniature bizantine delle biblioteche di Roma. — Oltre alla grande raccolta della Vaticana, anche le minori biblioteche di Roma posseggono dei codici greci miniati. La Chigiana ha una copia del Dioscoride del sec. XV e un libro dei profeti dell'XI; la Vallicelliana due evangelarii; la Casanatense un libro d'ore del XV, e un vangelo del XII. Tutte queste miniature son pubblicate e ampiamente commentate da A. Muñoz (*I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, Firenze, 1906, pag. 1-100, con 20 tav. e 3 ill.).

Ornamentazione di codici greci. — Il Kondakov fu il primo a publicare le miniature dei codici del chiostro del Sinai nel suo Album del 1882; ora con un brevissimo commento egli pubblica otto tavole a colori con le riproduzioni delle iniziali zoomorfiche che appaiono in quei manoscritti del sec. X ed XI. (N. KONDAKOV, *Le iniziali zoomorfiche dei codici greci e glagolitici del sec.* X-XI, *nella bibl. del monastero del Sinai*, Pietroburgo, 1903 in russo). Ciò che è notevolissimo è che le iniziali presentano una strettissima analogia con

quelle dei nostri codici benedettini: ecco dunque una prova di più della origine orientale dell'arte monastica dell'Italia meridionale. Una delle tavole del Kondakov è riprodotta nel volume di A. Muñoz, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, pag. 87.

Il Dioscoride di Vienna. — Il famoso codice viennese del Dioscoride del sec. VI, è stato pubblicato per intero in fototipia dall'editore Sijthoff di Leyden. L'edizione è preceduta da un amplissimo commento di varii autori che studiano la storia del manoscritto, il valore scientifico, quello artistico, ecc. (A. DE PREMERSTEIN, C. WESSELY, J. MANTUANI, *De codicis Dioscuridei Aniciae Julianae, nunc Vindobonensis Med. Grace I, historia, forma, scriptura picturis*, moderante J. Karabacek. Lugduni, Sijthoff, 1906).

Edizioni di miniature vaticane. — Dopo il *Rotulo di Giosuè*, la Bibl. Vaticana ha pubblicato le miniature della Bibbia Reg. gr. 1, e del Salterio Pal. gr. 381, la cui importanza è a tutti nota. Le tavole fototipiche eseguite dal Danesi sono precedute da uno studio illustrativo anonimo. Non sappiamo comprendere perchè si voglia celare il nome dell'autore di questo, come dell'altro pregevole studio premesso al *Rotulo di Giosuè*; quest'uso ci pare antiscientifico, essendo il nome dello scrittore in ogni opera di scienza una garanzia pel lettore che deve poter accogliere i fatti e i giudizii col peso che vien loro dall'autorità dell'autore. Noi crediamo giusto di rompere il segreto annunciando che autore delle belle monografie è il dott. Pio Franchi dei Cavalieri (*Miniature della Bibbia Cod. Vat. Regin. Gr. I, e del Salterio Cod. Vat. Palat. gr. 381*. Milano, Hoepli, MDCCCCV, pagina 1-47 con 21 tavole).

ARTI MINORI.

Oreficerie bizantine. — Piatti liturgici bizantini d'argento si conservano in varie collezioni, provenienti dalla Russia, dall'Asia Minore, dalla Siria.

Il Dalton ne pubblica uno proveniente da Cipro e conservato in una collezione privata, il quale è similissimo ad un altro del British Museum proveniente da Kyrena: l'epoca pare il sec. VI-VII. Tutti questi piatti sono di probabile origine siro-egiziana. (O. M. DALTON, *Byzantine Silversmith's Works from Cyprus*, in *Byzant. Zeitschrift*, 1906, pag. 615).

Un calamaio cilindrico d'argento, con figurette di divinità classiche conservato nel tesoro del Santo a Padova, è pubblicato dal Toesca che lo attribuisce al sec. IX-X; esso ha affinità con le cassettine eburnee bizantine ed è una nuova prova della tarda datazione di queste ultime. Il Toesca pubblica pure il noto cofanetto della cattedrale di Anagni, mettendolo a riscontro con le cassettine bizantine: lo attribuisce al sec. XIII (io lo giudicai del principio del XIV, in *Repert. für Kunstw.*, 1904, pag. 394) insieme con una copertina del monastero di Zara, e vi riscontra nell'ornamentazione caratteri non puri bizantini, ma romanici, così da doverlo assegnare a una regione intermedia fra il Levante e l'Occidente. (P. TOESCA, *Cimeli bizantini: Il calamaio di un calligrafo - Il cofanetto della cattedrale di Anagni*, ne *L'Arte*, IX, 1906, pag. 35-44).

Industrie tessili. — Le tombe egiziane continuano a dare in copia le stoffe figurate. Da Panopolis vengono i frammenti di tessuti serici, con le consuete figure di cavalieri che stanno per scagliare freccie contro leonesse, di guerrieri che brandiscono la spada contro leoni, pubblicati da G. Sangiorgi (*Cimelii dell'industria tessile orientale*, ne *L'Arte*, 1906, pagine 193-198). Essi presentano stretta analogia col gruppo, studiato dallo Strzygowski (*Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamml.*, 1903), a cui appartiene anche la stoffa del pallio ambrosiano.

Il Sangiorgi sbaglia però respingendo l'idea che l'origine di tali stoffe sia persiana: non

è possibile vedere in esse caratteri ellenistici. Al gruppo è da aggiungersi la stoffa scoperta di recente nel tesoro di Sancta Sanctorum.

Importantissima è la stoffa che il Sangiorgi pubblica nella figura 6: essa, ha secondo me, evidentissimi rapporti con i pavimenti in musaico e dimostra luminosamente come i tessuti siano stati trasmettitori di motivi ornamentali. Le stoffe che venivano d' Oriente e che servivano da tappeti si imitavano nei musaici pavimentali, i quali anche in Italia hanno caratteri orientali.

La cassa di legno di Terracina. — La questione della provenienza e della datazione della cassa di Terracina, si è ripresa in occasione della presenza del famoso monumento alla mostra di Grottaferrata. Il sottoscritto la riteneva d'epoca tarda affine a una porta scolpita nel sec. XIII di Ocrida in Macedonia; opinione divisa anche dal Kondakov (A. Muñoz, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, pag. 185): lo Strzygowski la crede invece copta (*Byz. Zeitschrift*, 1906, pag. 427).

A. Muñoz.

TOPOGRAFIA ROMANA

(Medioevo).

Nuovi studi sulle chiese di Roma. — F. Camobreco ha pubblicato nell'*Archivio della Soc. rom. di St. patria*, vol. XXVIII, p. 265-300, un suo studio intitolato: *Il Monastero di S. Erasmo sul Celio*. Questo monastero, del quale rimangono pochi ruderi, scoperti nel 1902, sorgeva presso la piazzetta della Navicella, vicino a Santo Stefano Rotondo[1]. Il Camobreco, in base ai documenti fa la storia del monastero, che da monaci greci passò nel sec. IX alla Badia Sublacense, poi nel sec. XIII ad una comunità di monache, dipendenti sempre da Subiaco, finchè nel 1478 Sisto IV concesse il già cadente monastero ai monaci di Santo Stefano Rotondo, e d'allora in poi non se ne trova più notizia. Da una bolla di Leone VII del 938 si può ricavare con ogni certezza la posizione del monastero, *positum*, dice la bolla, *Roma, regione secunda, ante venerabilem titulo sancti Christi protomartyris Stephani ecclesiam, in predicto Celio monte*. Rimane dunque accertato che Sant'Erasmo era situato innanzi alla chiesa di Santo Stefano Rotondo, come lo segna l'*Anonimo Einsiedeln*, mentre il Lanciani nella sua illustrazione a quell'*Itinerario* mostra di credere che ambedue gli edifici si trovassero dallo stesso lato[1].

Non si sa con certezza quando le mura del sacro edificio siano crollate, ma certo lo erano già ai tempi di Andrea Fulvio, che nella sua opera *Antiq. Urbis* (lib. II, cap. *de Coelio monte*), stampata in Roma nel 1527 parla della chiesa come non più esistente.

Dai conti del cardinale d'Este risulta che nel 1561 si scoprirono avanzi della chiesa[2].

Essa è infine ricordata dallo Schrader nella sua opera *Monumentorum Italiae*, ecc., stampata nel 1592, ma probabilmente egli voleva soltanto alludere al luogo dove un tempo sorgeva la chiesa, e forse agli avanzi scoperti, come si è detto, nel 1561.

⁂ P. Fedele nello stesso periodico, volume XXIX, fasc. I-II, pag. 183 e segg., ha pubblicato uno studio intitolato: *Santa Maria in Monasterio, Note e documenti.*

Il Fedele conferma con nuovi argomenti l'opinione dell'Armellini, il quale nel suo libro *Le chiese di Roma*, 2ª ediz. pag. 211, ritenne che la chiesa di Santa Maria in Monasterio

[1] G. B. De Rossi, *La casa dei Valerii ed il monastero di Sant'Erasmo* in *Studii e documenti di storia e diritto*, anno 1886.

G. Gatti, *La casa Celimontana dei Valerii ed il monastero di Sant'Erasmo* in *Bull. d. Comm. arch. com.*, anno 1902, pag. 155 agg.

[1] R. Lanciani, *L'itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico* in *Monum. Antichi della R. Acc. dei Lincei*, vol. I, pag. 437 e segg.

[2] A. Venturi, *Arch. stor. dell'Arte*, 1890, pag. 199

sorgesse dirimpetto alla facciata della basilica Eudossiana. I nuovi argomenti sono forniti da una carta Farfense del 1014 nella quale si menziona un *Petrus abbas Santa Mariae ante venerabilem titulum Eudoxiae;* e da un documento del 1155, nel quale la stessa chiesa è indicata nel seguente modo: *ecclesia sancte Marie, que appellatur in Monasterio, que posita est ante titulum Sancti Petri.*

Il Fedele accenna quindi alla nota relazione topografica esistente tra la chiesa di Santa Maria in Monasterio e gli edifici della Prefettura urbana, ed anche intorno a ciò ha una importante novità da comunicare agli studiosi: Alcuni anni fa furono scoperti in via della Polveriera alcuni frammenti di un editto del prefetto *Tarracus Bassus* del IV sec. (C. I. L. VI addit. 31893). Altri frammenti analoghi erano stati rinvenuti presso la basilica Giulia (C. I. L. VI 31894, 31895, 31896, 31897, 31898), ed altri presso il circo di Massenzio a Capo di Bove (ibid. 31899 e 31900). Tutti questi frammenti provengono indubbiamente dallo stesso luogo, e cioè dagli edifici della Prefettura. Per quelli della basilica Giulia il Lanciani spiegò giustamente la loro presenza in quel luogo pensando ai restauri fatti alla basilica nel 377 d. C. da Gabinio Vezzio Probiano, il quale adoperò sicuramente marmi provenienti dagli edifici della Prefettura urbana. Per quelli ritrovati a Capo di Bove lo stesso Lanciani sagacemente suppose che ivi fossero stati trasferiti da qualche privato o da qualche famiglia religiosa che avesse contemporaneamente posseduto orti, case o vigne e presso San Pietro in Vincoli, e presso il circo di Massenzio. Orbene, il Fedele da un documento del 1379 deduce che la chiesa di Santa Maria in Monasterio possedeva alcuni fondi fuori della porta Appia, confinanti al casale di Centocelle. L'ipotesi del Lanciani rimane così luminosamente confermata.

Il Fedele parla quindi di una piccola chiesa, dipendente da Santa Maria in Monasterio, inclinando a riconoscerla in un piccolo oratorio abbandonato, ora sotterraneo, situato in un terreno dei canonici regolari lateranensi in via delle Sette Sale. In quest'oratorio si vedevano delle pitture molto antiche, rimaste finora ignote agli storici dell'arte, quantunque siano state osservate anche dall'Armellini, e che ora si trovano in uno stato di gran deperimento.

Il palazzo annesso alla chiesa di Santa Maria in Monasterio nel 1219 fu da Onorio III concesso ai vescovi del Tuscolo, i quali forse lo recinsero di fortificazioni, un avanzo delle quali dobbiamo forse riconoscere in alcuni robusti muraglioni medioevali, scoperti nel 1899.

Della chiesa si ha memoria fino al 1544, nel quale anno fu dissacrata e cadde ben presto in rovina.

*** In un articolo intitolato: *Di un errore intorno ai santuari delle Acque Salvie,* inserito nel *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana,* anno XII, n. 1-2, pag. 97 segg., il p. G. Celi corregge un errore, fin qui inosservato, dell'Armellini, il quale, fondandosi sulla identità della denominazione, nel suo libro *Le chiese di Roma,* 2ª ediz. pag. 943 ha collocato la chiesa — ora non più esistente — di San Nicolò *de Aqua Salvia* nel gruppo dei santuari delle *Acque Salvie* alle *Tre Fontane.* Il Celi dimostra invece che cotesta chiesa era situata dentro le mura, come si può con ogni certezza ricavare dal *Catalogo delle chiese di Roma* compilato da Luca Signorili, che, dopo la chiesa di San Nicolò *de Aqua Salvia,* nomina ancora altre otto chiese intramuranee prima di cominciare la enumerazione delle chiese extramuranee.

Da una bolla di Onorio III del 1217, dell'archivio di Sant'Alessio, il Celi ricava poi la precisa ubicazione della chiesa di San Nicolò, la quale, stando alle parole della bolla, si deve ricercare ai piedi dell'Aventino, o nel moderno viale di Porta San Paolo, prima di ascendere per la via che, salendo all'Aventino, va a Santa Prisca, o, al più, dentro il tratto della

vigna Torlonia, chiuso tra il viale Aventino, via della Marmorata e viale Porta San Paolo.

Riguardo poi all'origine del titolo *de Aqua Salvia* attribuito alla chiesa urbana di San Nicolò, non si può dare una risposta precisa. Può darsi che un tempo la chiesa abbia appartenuto al celebre monastero delle *Acque Salvie* alle *Tre Fontane*, e da esso abbia preso il nome. Ma, come osserva lo stesso p. Celi, a quest'ipotesi sembra opporsi il fatto che fin dal sec. XI la località in cui sorgeva la chiesa di San Nicolò pare abbia appartenuto al monastero di Sant'Alessio, per cui non si comprende come, almeno alla stessa epoca, la chiesa potesse dipendere dai monaci delle *Tre Fontane*.

A ogni modo, a parte la questione dell'origine del nome, è certo che San Nicolò *de Aqua Salvia*, in seguito al diligente studio del p. Celi, deve aggiungersi all'elenco delle numerose chiese della Roma medioevale.

Di una falsa denominazione topografica. — Dalla erronea lettura di un documento dell'archivio di San Pietro in Vincoli dell'anno 982 il p. Bruzza aveva argomentato l'esistenza di un *ager Velisci* sulla via Nomentana proprio nel luogo dove sorge la basilica di Sant'Agnese, e suppose che di quell'*ager* facesse parte il *praediolum*, ricordato negli atti di Sant'Agnese. Confrontando poi il nome *Veliscus* con altri simili come *Velabrum*, *Velinus*, ecc., i quali servono a denotare località abbondanti di acqua, indusse la esistenza in tempi antichissimi di uno stagno nel luogo denominato *ager Velisci* [1].

La deduzione del p. Bruzza sembrava confermata dalla denominazione *ad Nimphas*, che pure accenna a sorgenti di acqua, data al cimitero *Ostrianum*, celebre per il battesimo ivi amministrato da San Pietro, e confinante, secondo il De Rossi [1], col cimitero di Sant'Agnese. Lo stesso De Rossi poi ravvicinò il ricordo che nel martirologio geronimiano si ha del *coemeterium majus in via Nomentana ad Caprae*, che egli dimostrò identico all'Ostriano, col ricordo della palude Caprea celebre nella tradizione Romulea, e pensò che con questa località si potesse identificare il *Veliscus*, che perciò avrebbe nascosto in sè il ricordo del fondatore della Roma pagana, e di San Pietro, fondatore della Roma cristiana [2].

Ora quest'edificio di geniali deduzioni, così sapientemente architettato dai due compianti archeologi viene dimostrato privo di base dal prof. P. Fedele, il quale in un articolo *Ager Velisci?* inserito nelle *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXVI, fasc. I-II, Janvier-Avril 1906, pubblicando il documento dalla pergamena esistente nell'archivio di San Pietro in Vincoli (e non da una copia posteriore, come aveva fatto il Bruzza), fa vedere che nel documento non si parla affatto di un *ager Velisci*, ma soltanto di un luogo *in Agello*, nome questo derivato appunto dagli Atti di Sant'Agnese, e che del resto si trova anche in altri documenti che hanno relazione col monastero e con la basilica della celebre martire.

G. Stara-Tedde.

PITTURA ITALIANA

dei sec. XVI-XIX.

Michelangelo. — Gli è dedicato l'ultimo dei volumi dei *Klassiker der Kunst* editi dalla *Deutsche Verlagsanstalt* (Stuttgart e Leipzig) il quale, come quelli che l'hanno preceduto, è opera utilissima sì agli studiosi che ai dilettanti, riunendo in un solo volume di co-

[1] L. Bruzza, *Il Regesto della chiesa di Tivoli*, Roma, 1880, pag. 85 e segg.

[1] Circa la nuova opinione del Marucchi, che riconosce l'Ostriano al cimitero di Priscilla, v. il notiziario di arch. crist. del presente fascicolo.

[2] G. B. De Rossi, *Del luogo appellato « ad Capream »* in *Bullett. d. comm. arch. com.*, 1883, pag. 256.

modo formato e di prezzo modesto limpide riproduzioni, per quanto spesso troppo piccole, di tutte le opere di pittura, scultura ed architettura del maestro (autentiche ed attribuite). Sarebbe soltanto desiderabile che una più larga ospitalità fosse data anche ai disegni, di cui soltanto alcuni figurano eccezionalmente intercalati alle poche pagine del testo, dovuto a F. Knapp.

Restauri degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina. — B. Nogara (ne *L'Arte* 1906, pag. 229-231) ne dà notizia, dal primo eseguito nel 1565 sino all' ultimo cominciato nel 1903.

G. F. Caroto, Cavazzola, A. Previtali, Girolamo da Santa Croce, G. B. Moroni, G. Romanino, Rocco Marconi, Giampetrino, Defendente de' Ferrari, Puligo, Rosso Fiorentino, Beccafumi, Brescianino, Pietro da Cortona, Tiepolo.

Giorgio Bernardini, dando cenno delle opere di questi maestri o loro attribuite nella quadreria di Buda-Pest (ne *L'Arte*, 1906, p. 96-107), espone pure notizie ed apprezzamenti interessanti intorno all' individuale carattere artistico di ciascuno di essi.

Specialmente del Caroto è studiata l' evoluzione artistica che l'A. divide in tre periodi, nel primo dei quali il maestro appare completamente sotto l'influenza di Liberale da Verona e del Mantegna ; nel secondo acquista un carattere più individuale, con qualche cosa di veneziano (*Tre arcangeli* del museo civico di Verona) ; nel terzo infine il Caroto diviene un seguace di Raffaello. Il quadro di Buda-Pest rappresenta la tradizione fra il secondo e il terzo periodo.

Alcune pitture poco conosciute della Toscana, (articolo di C. Gamba in *Rivista d'Arte*, Firenze, 1906, pag. 45-46). — Le opere illustrate sono una tavola del Rosso in San Lorenzo a Borgo San Sepolcro ed una del Puligo ad Anghiari.

Le pitture italiane nella raccolta Yerkes, lasciate di recente al Metropolitan Museum di Nuova York (articolo di B. Berenson in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1906, pag. 33-38). Fra i quadri posteriori al Cinquecento illustrati dall'A. sono un ritratto del Pontormo (attribuito al Bronzino), una *Madonna* colle Ss. Caterina e Dorotea di scuola milanese ; una *Madonna* del Cordegliaghi (firmata) scolaro del Giambellino, che l'A. è incline ad identificare col Previtali ; un'*Annunciazione* di Andrea Solario (datata 1506 e firmata) ; tre vedute del Guardi.

Opere di maestri senesi, fiorentini, umbri, veneti, emiliani, lombardi, romani, ecc. dei sec. XVI e XVII, esistenti nella collezione Sterbini in Roma, (B. Fungai, Beccafumi, B. Mainardi, Lorenzo di Credi e scuola, Bacchiacca, Sogliani, Pinturicchio, scuola del Parenzano, scuola di Alvise Vivarini, Catena, G. da Santa Croce, imitatore di Rocco Marconi, Bernardino Licinio, Dosso Dossi, G. Bedolli - Mazzola, Francesco da Cotignola, scuola bolognese del sec. xvi, Bernardino dei Conti, Giampetrino, scuola del Borgognone, scuola di Giulio Romano, scuola genovese del sec. xvi, F. Barocci, Tiberio Tinelli). A. Venturi (*La Galleria Sterbini in Roma;* saggio illustrativo con 105 riproduzioni zincotipiche, Roma, Casa editrice de *L'Arte*, 1906), illustrando questi quadri della raccolta del comm. Giulio Sterbini, non manca di definire magistralmente il carattere artistico di ciascun maestro, mettendo a riscontro di tutte le cose descritte altri quadri degli stessi autori che presentino con quelle somiglianze evidenti ; cosicchè nel complesso il libro è un vero contributo alla conoscenza dei diversi artisti presi in considerazione.

Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX, Milano 1906. — L'interessante narrazione è fatta dall'Ufficio regionale per la conservazione nei monumenti in Lombardia, in base a documenti rintracciati da A. Patricolo.

Amor sacro e amor profano. — La bellezza del celebre quadro di Tiziano a Galleria Borghese, eccita tuttora gli studiosi ad indagare il soggetto misterioso adombrato nelle due affascinanti figure di donne.

Il Petersen (*Zu Meisterwerke der Renaissance, Bemerkungen eines Archäologen,* in *Zeitschrift für bildende Kunst,* vol. XVII, pag. 179-187, Leipzig, 1906), vi vede un'epressione del concetto platonico della *Bellezza terrena e bellezza celeste,* riconoscendo nel cavallo effigiato dalla parte della bellezza terrena (donna vestita) un simbolo dell'appetito dei sensi secondo il Ficino.

Il dott. L. Ozzola invece (ne *L'Arte,* 1906, pag. 298-302) propone un'interpretazione non allegorica, ma mitologica, secondo la quale nel quadro sarebbe rappresentata Venere che induce Elena a fuggire con Paride (*Iliade,* III, 395-405). L'argomento principale che guida l'A. nella sua ipotesi consiste nei rilievi del sarcofago-fontana su cui siedono le due donne, nei quali egli vede soggetti riferentisi alla guerra di Troia e specialmente a persone aventi stretti rapporti con Elena: cavallo di Troia ed Afrodite che protegge Paride dall'ira di Menelao a sinistra, l'uccisione di Deifobo, terzo marito d'Elena a destra.

Ritratti di Tiziano. — G. Gronau (in *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen,* 1906, pagine 3-12) suppone che la cosidetta figlioletta di Roberto Strozzi, ritratta nel celebre quadro della galleria di Berlino sia Clarice Strozzi, poi maritata Savelli, che, nata nel 1540, poteva avere nel 1542, quando il ritratto fu dipinto, appunto l'età della bambina ivi rappresentata.

L'A. inoltre crede riconoscere in un altro ritratto della stessa galleria di Berlino una copia eseguita da Francesco Salviati del ritratto del giovinetto Ranuccio Farnese dipinto da Tiziano fra il 1541 e 1542.

Torna opportuno ricordare come pure recentemente G. Clausse (*Les Farnèses peints par le Titien,* Paris, casa editrice della *Gazette des Beaux-arts,* 1905) abbia invece ripetuta l'ipotesi del Crowe e del Cavalcaselle che l'originale stesso di Tiziano del ritratto di Ranuccio Farnese sia da riconoscere in un quadro del tutto diverso esistente nella Galleria del Belvedere a Vienna.

Nuovi affreschi di Paolo Veronese. — Patzak (*Unbekannten Fresken des Paolo Veronese,* in *Repertorium für Kunstwissenschaft,* vol. XXVIII, pag. 444-447, Berlin, 1905). Sono miseri avanzi oramai quasi del tutto perduti, esistenti nella villa De Riva e nella cappella del Capitello a Zermen, fra Treviso e Mestre: dovettero essere eseguiti in tempo molto prossimo a quelli della villa Da Mula a Romanziol, databili verso il 1574.

Ritratti di maestri veneziani, esistenti in Inghilterra. — (Herbert Cook, *Some Venetian portraits in English possession,* in *The Burlington Magazine,* vol. VIII, pag. 338-344, London, 1906). Sono un ritratto virile della collezione Kemp attribuito a Giorgione; uno di Marco Basaiti della collezione Marion-Wilson a Charlton Park; un altro di Domenico Caprioli (firmato) del museo Bowes a Barnard Castle ed infine uno del Cariani nella collezione del Devonshire.

Lorenzo Lotto — (Gerspach *La vie d'un peintre vénitien au siècle XIV,* in *Revue de l'Art chrétien,* 1906, 3° fascicolo e segg.). Buona biografia di carattere popolare.

Il pittore veneto Francesco Stetera in Messina, (articolo di G. Arenaprimo di Montechiaro in *Arte e Storia,* Firenze 1906, pag. 100-102). Lo Stetera appare per la prima volta a Messina nel 1569; un'*Annunciazione* nella chiesa della Badia Vecchia nel comune di Novara di Sicilia (Messina) datata 1570 reca la sua firma.

Nuove opere di Lorenzo Lotto, di Palma il Vecchio, di Giorgione (?) e scuola all'Esposizione del « Burlington Fine Arts Club » a Londra. — (articolo di Herbert Cook, ne *L'Arte*, Roma, 1606, pag. 143-146). Una *Madonna* col bambino e donatori ed una *Susanna* di L. Lotto, nonchè un autoritratto (?) di Palma il Vecchio appartengono alla collezione Benson di Londra. A Giorgione il Cook è incline ad attribuire un ritratto virile della collezione Kemp, e così pure i cosìdetti *Amanti di Tiziano* del palazzo Buckingham, quadro che potrebbe essere stato terminato da Tiziano. Alla scuola di Giorgione spetta una processione trionfale della galleria Frederick Cook a Richmond.

Nuove rivelazioni intorno a Jacopo Palma il Vecchio. — (articolo di G. Frizzoni in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1906, pag. 113-121). Nota l'imitazione della famosa *Santa Barbara* di Santa Maria Formosa a Venezia da una statua di *Santa Maria Maddalena* di Guglielmo Bergamasco in San Giovanni e Paolo. Dubita che la *Madonna* col bambino dormiente di Berlino appartenga realmente a Jacopo di cui reca la firma. Segnala invece come suoi i due quadretti n. 6 e 14 della prima sala della galleria Borromeo, (databili intorno al 1500), il *Cristo risorto* della Galleria Crespi, la *Resurrezione di Lazzaro* della collezione Frizzoni, la bella *Madonna* della raccolta Visconti - Venosta a Milano, e le pale d'altare delle chiese parrocchiali di Serino e di Peghera in provincia di Bergamo. Rileva infine le strette affinità esistenti fra la *Santa conversazione* della Pinacoteca di Venezia e la *Sacra famiglia* di Tiziano al Louvre.

Pitture del sec. XVI, in S. Luca di Cremona. (articolo di L. Luchini in *Arte e Storia*, Firenze 1906, pag. 11-13). Sono affreschi eseguiti verso il 1529, che l'autore attribuisce ad Altobello Melone; rappresentano la conversione del beato Amedeo di Lusitania, con motivo iconografico tratto dalla leggenda dei tre vivi e dei tre morti.

Una tela di Giulio Campi da Cremona nella cattedrale d'Alba — (articolo di E. Milano in *Arte e Storia*, Firenze, 1906, pag. 17-18), — è firmata e datata 1566; rappresenta San Lorenzo dinanzi all'imperatore Valeriano.

Lorenzo Leombruno, (articoli di C. Gam[illegible]a, in *Rassegna d'arte*, Milano 1906, pag. 65-70 e 91-96). Il Leombruno nacque nel 1489 e fu probabilmente in Mantova scolaro del Mantegna: protetto in modo speciale dai Gonzaga, fu nel 1504 inviato a Firenze alla scuola del Perugino; ritornato in patria, durante la dimora di Lorenzo Costa in Mantova, lavorò sotto la direzione di questo. Nel 1521 fu mandato a Roma per apprendervi l'arte di Michelangelo e di Raffaello. Nei due anni successivi eseguì molti affreschi in Mantova fra cui quelli ancora esistenti nella sala detta *Scalcheria* del palazzo ducale.

L'arrivo a Mantova di Giulio Romano (1523) fu di grave danno al Leombruno, che fu soppiantato nelle sue funzioni di direttore dei lavori dei Gonzaga; e che, indispettito, passò nel 1531 al servizio di Francesco Maria Sforza. Nel 1532 era peraltro di nuovo a Mantova, ove si trovava ancora, stipendiato dai duchi nel 1537, ultima data di lui nota.

Oltre agli affreschi della *Scalcheria* restano di lui il *Giudizio di Mida* della Pinacoteca di Berlino, una *Venere* della Galleria Nazionale di Buda-Pest, un chiaroscuro di soggetto allegorico nella collezione Rey Spitzer a Parigi, un altro nella Galleria Crespi a Milano, una scena mitologica nella Pinacoteca di Monaco ed infine un disegno agli Uffizi.

L'allegoria della vita umana nel dipinto correggesco della camera di S. Paolo in Parma, (opuscolo di A. Barilli, Parma, 1906). L'autore interpreta le 16 composizioni degli ovali come rappresentazioni della società umana nei suoi diversi periodi, secondo Ovidio: caccia, agricoltura, politica, commercio ed arte, guerra. Il corso della vita umana individuale sarebbe

invece rappresentato nelle lunette sottostanti: Parche, bambino che s'affaccia alla vita, figure simboliche dei vizi e delle virtù dell' uomo, vecchio al termine della vita, tomba.

Giampetrino. — Dell'arte di questo maestro ed in modo speciale della sua *Colombina* del Museo dell'Ermitage a Pietroburgo si occupa G. Frizzoni ne *L'Arte* (1906, pag. 241-254) in un suo articolo intitolato: *Opere di maestri antichi, a proposito delle pubblicazione dei disegni di Oxford.* (Parte quarta).

Un dipinto di Gaudenzio Ferrari. — (articolo di P. Toesca in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1906, pag. 42-43). Esiste nella collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze; è dell'ultimo periodo dell' artista, posteriore alla *pala di San Cristoforo* in Vercelli.

Un affresco di Bernardino Luini. — Esiste nell'Oratorio di San Rocco presso la Simonetta nei dintorni di Milano: lo riproduce e descrive A. Annoni (*Per la Milano artistica* in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1906, pag. 38-40).

Un nuovo quadro di Bernardino Luini. — (articolo di A. Colasanti in *Rassegna d'arte*, Milano 1906, pag. 102-104). È un *San Gerolamo penitente*, esistente presso un privato a Roma.

Eusebio da San Giorgio. — (articoli di Giulio Urbini in *Augusta Perusia*, Perugia 1906, pagine 33-40, 49-57, 65-69). Le opere che secondo l'A. sono da attribuirsi ad Eusebio sono il quadro di *San Benedetto* della chiesa di San Pietro a Perugia, attribuito cervelloticamente a Masolino, l'*Adorazione dei Re Magi* della Pinacoteca di Perugia, gli affreschi di San Damiano presso Assisi (1507, la firma è moderna), l'*Adorazione dei Re Magi* a San Pietro di Perugia, la *pala di Sant' Andrea* a Spello (1508, collaborazione del Pinturicchio); il quadro n. 18 della sala XI della Pinacoteca di Perugia, (*Madonna* fra i Santi Pietro e Paolo, 1509); il n. 16 della sala XIII nella stessa Pinacoteca (*Madonna* fra i Santi Giov. Batt. e Benedetto); il quadro di *San Francesco* a Matelica (1512).

Fra le opere attibuibili dubitativamente ad Eusebio l'A. ricorda un disegno del Museo Wicar a Lille, il famoso libro di disegni dell'Accademia di Venezia, attribuito comunemente a Raffaello, il quadro rappresentante la *Madonna* nella chiesa di San Giovanni a Matelica, la *Madonna in trono* fra Santa Maddalena e San Sebastiano di San Pietro a Perugia, lo *stendardo* della città di Castello attribuito pur esso a Raffaello, le due tavole quadrilunghe della confraternita di San Benedetto ora alla Pinacoteca di Perugia.

Ricchissima ed utile la bibliografia che l'autore fa seguire al suo studio.

Affreschi cinquecenteschi. — Nell'*Augusta Perusia* (Perugia, 1906, pag. 29) si dà notizia del dono fatto dal pittore Elia Volpi del palazzo Vitelli alla Cannoniera in Città di Castello al comune della città. Secondo l' intendimento del donatore il palazzo ornato dei noti affreschi del sec. XVI dovrebbe essere adibito ad uso di Pinacoteca civica.

Un autografo del Pinturicchio. — Lo pubblica F. Briganti in *Augusta Perusia*, (Perugia 1906, pag. 17-18), il documento esiste nell'archivio dei padri Agostiniani in Roma, è del 13 maggio 1510, e si riferisce agli affreschi del coro di Santa Maria del Popolo, che pare fossero in quel tempo appena terminati.

Un affresco di Tiberio d'Assisi. — Lo descrive e riproduce L. Lanzi in un articolo intorno al convento di San Francesco presso Stroncone (in *Augusta Perusia*, Perugia, 1906, pag. 7-11).

Un quadro del Perugino nel Museo di Tolosa. — (articolo di R. Schneider, in *Augusta Perusia*, Perugia, 1906, pag. 5-6). È un pannello sinistro di trittico, la parte centrale del quale

è perduta, mentre il pannello destro esiste a Lione: proviene dalla sacrestia degli Agostiniani di Perugia.

Nuovi quadri di Cola dell'Amatrice. — Ne dà notizia il Calzini (*L'Arte*, 1906 p. 229, e *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, IX^a, pag. 53-56). Uno firmato e datato 1522 esiste nella chiesa di Sant'Agostino in Amatrice, un altro è in una chiesuola della famiglia Grisanti a Colle Bigliana ed un terzo, già attribuito a Vittore Carpaccio, nella chiesa del castello di Fuli gnano presso Ascoli Piceno.

La pittura antica all'esposizione di Macerata del 1905. — (Articoli di Mason Perkins in *Rassegna d'Arte*, Milano 1906, pagina 49-56 e di C. Ricci in *Emporium*, Bergamo 1906, pag. 94-120 e 200-215). Fra i quadri della mostra marchigiana ve n'erano di Cola Filotesio dell'Amatrice, di Lorenzo Lotto, del Pagani, della scuola di Sebastiano del Piombo, di Giulio Vergari d'Amendola, Girolamo Nardini, Pier Paolo Agabiti. I due articoli citati sono un notevole contributo alla conoscenza dell' arte di questi artisti, specialmente dei poco noti pittori marchigiani del Cinquecento.

Vincenzo Pagani. — L. Centanni (articolo in *Rassegna d'Arte*, Milano 1906, pag. 75-76) riconosce come opera di questo pittore marchegiano l'*Incoronazione della Vergine* n. 498 della Pinacoteca di Brera, simile ad una tavola esistente nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monte Prandone, eseguita verso il 1520 (influenza del Crivelli); le tre tavolette n. 499, 500, 501 pure di Brera rappresentanti scene della vita di Gesù, e, dubitativamente il *San Sebastiano* n. 502 della stessa galleria (influenza peruginesca).

G. Grigioni (articolo in *Arte e Storia*, Firenze, 1906, pag. 87, 88), pubblica l'atto di commissione dell'*Incoronazione* di Brera datato 1517, a cui segue l'atto di quietanza del 20 luglio 1518; dal primo documento inoltre si apprende che la figura rappresentante *San Ginesio* era originariamente una *Santa Caterina d'Alessandria.*

Del Pagani parlano pure Mason Perkins e Corrado Ricci nei loro articoli intorno alla pittura antica all'Esposizione del 1905 a Macerata (*Rassegna d'Arte*, Milano 1906, pag. 49-56 e *Emporium*, Bergamo, 1906, pag. 94-120 e 200-215).

Un ritratto di Carlo Maratta. — (articolo di F. Hermanin ne *L'Arte*, 1906, pag. 127-131). Esiste nella Galleria Nazionale in Roma; il confronto con un ritratto firmato del maestro nel Museo Federico a Berlino ci assicura dell'opportunità della nuova attribuzione fatta dall'Hermanin di questo bellissimo ritratto, già attribuito al Van Dyck.

L'A. crede che al Maratta, tenuto in generale in minore riputazione di quel che si meriti, debbano riferirsi anche altri ritratti sparsi in gallerie italiane ed estere, attribuiti a maestri più famosi.

Quadri di scuola bolognese del seicento, (maniera del Guercino e del Cignani), esistono nella collezione Pallottolini a Spinetoli, nel circondario d'Ascoli. Ne dà notizia E. Calzini ne *L'Arte*, 1906, pag. 229.

Due stendardi del sec. XVIII, rappresentanti la *Visitazione* e la *Discesa dello Spirito Santo*; di ignoto autore, uno dei quali è datato 1678, sono conservati nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, detta l'« Icona » in Ascoli Piceno. Ne dà cenno E. Calzini (ne *L'Arte*, 1906, pagina 228), che si duole del poco conto in cui sono tenuti e discute le attribuzioni che ne furono fatte agli artisti locali Ludovico Trasi e don Tommaso Nardini.

Un'illustrazione degli affreschi del Duomo di Alcamo scritta nel sec. XVIII (articoli di P. M. Rocco in *Arte e Storia*, Firenze, 1906, pagine 21-25, 42, 58-61, 71-73, 93-94, 105-106). Gli affreschi sono opera di Guglielmo Borremans fiammingo, eseguiti fra il 1735 ed il 1737.

Paolo Gamba, (articolo di Francesco di Palma, in *Arte e Storia,* Firenze. 1906, pagina 89-90).

Il pittore nacque nel 1712 a Ripabottoni, vi morì nel 1782: fu scolaro del Solimena. Dipinse quadri ed affreschi nelle chiese a Ripabottoni ed in molti paesi della regione garganica, della provincia del Molise ed a Montecassino. Fu pittore mediocre ma molto fecondo.

L. Ciaccio.

ICONOGRAFIA.

L'origine del nimbo quadrato. — Nella cappella dei Santi Quirico e Giuditta a Santa Maria Antiqua, la testa del committente, il primicerio Teodoto, è circondata da un nimbo quadrato, ma i contorni del viso appaiono svaniti. Il Wilpert (*Appunti sulle pitture della chiesa di Santa Maria Antiqua,* in *Byzant. Zeitschrift,* 1905, pag. 578) pensa invece che la testa non sia mai stata dipinta sul muro, ma «bensì sopra tela e fermata con sei chiodi dei quali tre sono rimasti al loro posto». Un altro esempio analogo vedesi nella cripta dell'Oceano nella catacomba di S. Callisto. Da tale uso di dipinger le teste separatamente è venuto il nimbo quadrato distintivo dei viventi, poichè la testa non poteva farsi isolata ma le si dava un fondo quadrato come nei ritratti. In Egitto usavasi un analogo procedimento nelle mummie, a cui si copriva la testa con una tavoletta col ritratto del defunto; altre mummie erano involte in un lenzuolo su cui era dipinto l'intero personaggio. Una di queste ultime, proveniente da Antinoe, ora nel Museo Vaticano, pubblica il Wilpert (*Le nimbe carré. A propos d'une momie peinte du Musée égiptien au Vatican,* in *Mélanges d'archéologie et d'histoire,* XXVI, Rome 1906), notando intorno alla testa il nimbo quadrato a fondo turchino: come altri ha osservato trattasi invece dell'edicola della tomba posta dietro alla defunta. Il nimbo quadrato non avrebbe, trovandosi anche nelle mummie, valore di *signum viventis,* afferma il Wilpert, ma a torto, perchè nelle mummie il campo quadrato intorno alla testa non ha valore di nimbo, ma è una reminiscenza dell'uso di porre le tavolette. Sull'argomento torneremo in seguito nella recensione del volume del Krücke: *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst,* Strassburg, 1906.

Studi sul Cosmas Indicopleustes. — Mentre la Biblioteca Vaticana prepara una grande edizione facsimile del suo codice del sec. IX, che sarà illustrata dal ch. mons. Stornaiolo, a uno studio generale su tutti i manoscritti miniati dal Cosmas intende E. Rjedin (Charkov), il quale ha pubblicato articoli preparatorii. In uno studia: *Il ritratto di Cosmas Indicopleustes negli esemplari russi figurati della sua opera* (Vizantijskij Vremennik, XII, 1906, pag. 112-131, con 14 ill.); in un altro: *I monumenti storici della città di Adula nei codici illustrati di Cosmas,* I, Charkov, 1905. Quei monumenti sono riprodotti nelle miniature del Cosmas, ma la loro interpretazione non è sicura. Le questioni che intorno ad essi da anni si agitano, si risolverebbero facendo scavi sul luogo, e nutriamo fiducia che essi saranno eseguiti dalla spedizione archeologica italiana che attualmente si trova nell'Eritrea.

L'allegoria della Vita. — L'arte bizantina conobbe due rappresentazioni simboliche della vita umana, una in forma di giovane alato che fugge, l'altra tratta da una notissima parabola della leggenda di Barbaam e Josafat. Il Muñoz, che aveva già trattato a lungo l'argomento (*L'Arte,* 1904, pag. 130-145), lo riprende ora pubblicando un importante rilievo del Museo Ottomano di Costantinopoli, e alcune miniature bizantine e russe (*Rappresentazioni allegoriche della Vita nell'arte bizantina,* ne *L'Arte,* 1906, pag. 212-216).

Maria Regina. — Un affresco di Santa Maria Antiqua raffigurante la Madonna nel costume di imperatrice, colla corona e l' abito gemmato, porta l' iscrizione *Maria Regina.* La stessa basilica offre altri due esempi della Madonna regina; altre rappresentazioni si vedevano nella cappella di S. Nicola al Laterano (sec. XII), ora distrutta; nell' abside di S. Maria Maggiore (tempo di Sisto III); ancora la si vede in un quadro del sec. XIII a Santa Maria in Trastevere, e aggiungiamo noi nel portico di Santa Maria in Cosmedin. Il Wilpert, (*Beiträge zur christlichen Archäologie,* in *Röm. Quartalschrift,* 1905, pag. 192; *L'Arte* 1906, pag. 164) osserva come la rappresentazione sia ignota all' arte orientale, forse perchè in Oriente tale abito ricordava quello dell'imperatrice. Noi osserviamo però come in Occidente la Maria Regina s' incontra più spesso nei paesi più direttamente soggetti all'influenza orientale (Isernia, S.Vincenzo; sec. IX, due volte; Castellammare, S. Biagio, sec. XI; S. Angelo in Formis; Foro Claudio). Son dunque gli artisti bizantini che l'hanno introdotta in Occidente, dove potevano senza scrupoli dare alla Madonna il costume della propria imperatrice. Sull'argomento torneremo più a lungo.

Una famiglia principesca russa. — Nel codice gertrudiano di Cividale pubblicato da Haseloff e Sauerland, che appartiene all'arte germanica del sec. X, ci sono alcune miniature dell'XI, aggiuntevi quando il manoscritto passò da Treviri a Kiev. In esse son figurati il principe russo Jaropolk, sua moglie e sua madre, che adorano San Pietro, e una seconda volta quando sono incoronati da Cristo. Il Kondakov pubblica un ampio studio su queste rappresentazioni, e l' argomento che sarebbe d'importanza nazionale per la sola Russia, diviene invece di interesse generale per la larga ricerca dei dettagli del costume dei tre personaggi, fatta con confronti numerosissimi con tutti i monumenti bizantini. (N. KONDAKOV, *La rappresentazione di una famiglia principesca russa in miniature del sec. XI,* Pietroburgo, 1906, pag. 123, con 6 tav. e 13 ill. in russo). Un confronto istituisce il Kondakov (pag. 76) con una icona del Museo Alessandro III di Pietroburgo, del sec. XIV, che porta nel centro il busto di Cristo e nella cornice a destra un personaggio inginocchiato che l' iscrizione chiama Alessio. Il Kondakov vi riconosce Alessio Apokaukos, granduca e ammiraglio, e dice che l'icona deve provenire dal monte Athos. Il Millet trova invece dal confronto di un'iscrizione del convento di Pantocrator, che si tratta di Alessio parente della famiglia imperiale, che ricostruì il monastero nell'anno 1363. (G. MILLET, *Dédicace d'Icone,* in *Byzantinische Zeitschrift,* 1906, pag. 613).

Iconografia russa. — L'arte religiosa russa si trova oggi nelle condizioni in cui si trovava qualche secolo fa l'arte bizantina. Ancora oggi cioè la pittura è considerata piuttosto come una iconografia che come un'arte, ed ha più valore teologico che estetico. Di qui il perdurare delle antiche forme, perchè mutamenti iconografici significherebbero mutamenti teologici; di qui anche la necessità di disciplinare l'opera degli artisti per mezzo di appositi manuali che faccian l' ufficio che facevano nel periodo bizantino quelli del monte Athos. Un comitato speciale per la pittura russa si è costituito allo scopo di fornire agli artisti popolani insieme con la guida iconografica, una raccolta di modelli artisticamente scelti, ed ha pubblicato un primo magnifico volume dedicato al Cristo, e preceduto da un importantissimo studio di N. Kondakov: (*Manuale iconografico illustrato.* Tomo I, *Iconografia di Nostro Signore e Salvatore Gesù Cristo,* con atlante di 103 tavole, a colori, in elioincisione, in fototipia, in litografia, preceuto da uno studiod di N. Kondakov, pag. 1-97, con 106 illustr.) *Edizione del comitato per la pittura russa.* S. Pietroburgo, 1905.

Influenza dei misteri sull' Arte italiana del XV sec. — La serie dei profeti e delle sibille incisa da Baccio Baldini presenta gli stessi costumi usati nelle rappresentazioni dei misteri, e le iscrizioni poetiche che le illustrano rispondono quasi perfettamente ai versi del mistero attribuito a Feo Belcari. — (E. Mâle, *Une influence des mystères sur l'art italien du XV^e siècle*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, pag. 89-94).

La Derelitta del Botticelli. — Il noto quadretto dei principi Pallavicini di Roma, che la più recente critica toglie al maestro per assegnarlo a un seguace, non si interpreta chiaramente quanto al soggetto. Il Petersen (*Zeitschrift f. bild Kunst*, 1906, pag. 179-187) lo spiega, secondo un'immagine che ricorre frequente nelle prediche del Savonarola, come Firenze personificata che piange i suoi errori, invece di abbandonarsi ai piaceri carnevaleschi.

A. Muñoz.

INCISIONI E DISEGNI.

Rembrandt. — Il centenario della nascita di Rembrandt ha dato occasione a molti articoli sul grandissimo incisore, e anche a nuove pubblicazioni.

Citerò fra quest' ultime, oltre quella del Singer che riunisce riprodotte nell'ottavo volume della collezione *Klassiker der Kunst in Gesammtausgaben* le incisioni del Maestro [1], l'altra di Richard Graul [2] che dà, facendola precedere da una dotta prefazione, una piccola ma scelta raccolta dei moltissimi disegni, ancora per due terzi inediti, di Rembrandt.

Così, opportunamente, l'ultima esposizione di stampe alla Galleria Corsini di Roma è stata per Rembrandt, non in una mostra individuale, chè ciò non sarebbe stato possibile col solo materiale posseduto dal gabinetto, ma tra i suoi contemporanei e seguaci.

Collezioni di disegni. — Due importanti pubblicazioni su disegni sono state intraprese a Londra L'una si deve a una società londinese, presieduta da Sidney Colvin, di recente formazione, la Società Vasari, che si propone a scopo la riproduzione dei disegni di antichi maestri. E i venti disegni che formano il primo fascicolo della nuova pubblicazione (*The Vasari Society for the reproduction of drawings by old masters, 1905-1906*), disegni riprodotti in grande formato e con una perfezione finora non vista, lasciano ben comprendere il valore eccezionale della bella impresa. Intanto lo stesso Colvin prosegue l'edizione dei « *Selected drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford* » (Parte IV, London, 1906). Come il fascicolo della Società Vasari, questo comprende venti disegni, ma qui il Colvin svolge tutta la sua competenza nel commentarli criticamente, commento che diviene poi preziosissimo colle note che vi va facendo il Frizzoni sull'*Arte* (Per l'ultimo fascicolo vedi *L'Arte* del 1906, fasc. IV pagine 241-254).

Così i grandi maestri possono essere conosciuti nelle loro opere disperse e lontane; e gli studi sulle reciproche influenze artisticho migliorano, e la critica acquista nuovi dati.

Citerò alcuni di questi.

Incisione di uno scolaro del Mantegna. — La nota incisione con Ercole e Anteo, assegnata dal Bartsch in poi ad Antonio Pollaiuolo, è ormai dimostrata di uno scolaro del Mantegna, se non proprio di G. Antonio da Brescia. (*L'Arte*, 1906, fasc. IV, pag. 303-305).

[1] W. Singer, *Des Meisters Radierungen in 401 Abbildungen*, Stuttgart u. Leipzig, 1906.

[2] R. Graul, *Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt*, Seemann, Leipzig, 1906

Dürer e il Pollaiuolo. — Del Pollaiuolo si sanno i rapporti con Dürer. Ora il Takàcs fa vedere che il disegno di Dürer, della Kunsthalle di Amburgo, rappresentante Orfeo ha molti particolari tolti appunto da un disegno del Pollaiuolo, dall'Ercole e i Giganti. (*Kunstkronik*, 1906, pagine 108-109).

Disegno del Verrocchio. — Il Verrocchio avrebbe acquistato, secondo il Cruttwell Maud (*Rassegna d'Arte*, Milano, 1906, pag. 8-11), un disegno di più nella *Fede* attribuita al Botticelli (*Uffizi*; C. 52, n. 208), disegno che l'artista avrebbe eseguito nel 1469, quando concorse con Piero Pollaiuolo alla decorazione della sala del Consiglio della Mercatanzia.

I taccuini di viaggio degli artisti olandesi dànno sempre messe abbondante. — L'Ashby pubblica nelle *Mélanges de l'Ecole de Rome* un nuovo panorama di Roma, di cui è accennato in altra parte del Notiziario; il Fabrizy, sulla *Rassegna d'Arte* (Milano, 1906, pagine 87-90), parecchi disegni del Museo di Stuttgart, certo stralciati dal taccuino di artista olandese, che riproducono monumenti di Milano (S. Maria delle Grazie, S. Babila, ecc.) ed eseguiti tra il 1568 e il 1579.

Disegni di varî artisti. — Di altri artisti sono venuti alla luce disegni finora ignoti. Una bella testa femminile acquistata di recente dal Museo di Berlino è attribuita da Max Lehrs al maestro E. S. (*Jahrb d. k. preuss. Kunstsamm.*, 1906, pagine 70-74); due rapidi schizzi del Bernini, una Adorazione dei Pastori ed un abbozzo pel monumento ad Alessandro VII, ha acquistato pel Gabinetto delle stampe della Galleria Corsini il prof. Hermanin; disegni murali che sembrano di Mino da Fiesole o di qualche suo discepolo sono stati scoperti in Firenze nella casa di via Pietrapiana, n. 7, casa che Mino abitò dal 1480 in poi. (*Rivista d'Arte*, Firenze, 1906, pagine 48-55).

Un'opera sugl'incisori italiani. — Chiuderò coll' indicare la poderosa opera dovuta al Baudi De Vesme, *Le Peintre-Graveur italien* (Milano, Hoepli, 1906). Considerandosi un seguito al Bartsch, essa va da Michelangelo da Caravaggio (1569-1609) a Carlo Antonio Porporati (1741-1816), sapientemente scevérando in ciascuno il certo dal dubbioso. Singolarmente importante è per Stefano Della Bella, delle cui numerosissime incisioni possiamo dire di avere un catalogo definitivo.

G. De Nicola.

ARTI TESSILI.

Cimeli dell' industria tessile orientale, articolo di Giorgio Sangiorgi ne *L'Arte*, 1906, pagine 193-198).

In base al confronto con forme presentate da monumenti d'arte di varia natura l'A. attribuisce circa al tempo di Giustiniano la stoffa purpurea di Aix la Chapelle, ora al Louvre, creduta da Cahier e Martin dell'epoca precostantiniana, ed i due tessuti che foderano le antine della confessione all'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano: nonchè vari preziosi tessuti serici rinvenuti dall'autore medesimo, provenienti dalla necropoli di Akhmim, l'antica Panopolis, nella Tebaide, che egli fa oggetto principale del suo studio, sostenendone la fabbricazione siriaca.

Alessandrina è invece un'altra stoffa pure posseduta dall'A. e da lui acquistata al Cairo.

In tutte queste stoffe di seta variopinta manca completamente l'oro che forse era usato soltanto pei ricami.

Una stoffa orientale del sec. XIII, è riprodotta e descritta da A. Venturi (*L'Arte*, 1906, pag. 217-218). Esiste nella sacrestia della basilica di Assisi; è intessuta e ricamata e raffigura pappagalli, grifoni e cani affrontati su fondo giallo.

Deve probabilmente identificarsi con una stoffa donata alla basilica di San Francesco dall'imperatore di Costantinopoli e descritta in un inventario del 1341.

Un paliotto di Sisto IV della basilica di Assisi. — È un'opera maravigliosa di arte tessile e di ricamo; vi è rappresentato il papa inginocchiato dinanzi a San Francesco e, nel fregio tutto ricamato che orna il lato superiore del paliotto, la Vergine con 14 santi. Lo riproduce ed illustra A. Venturi (*L'Arte,* 1906, pag. 218-222), che ne attribuisce il disegno ad Antonio Pollaiuolo.

L'inventario delle tappezzerie esistenti in Italia, ordinato dal ministro Bianchi. — Ne parla molto favorevolmente il Gerspach, nella *Revue de l'Art chrétien* (1906, 1° fascicolo, pág. 47-48), accennando ad alcune tappezzerie inedite vedute da lui nelle chiese e raccolte private e pubbliche italiane.

Delle arti tessili nell'Abruzzo, parla A. Rossi in un interessante articolo sulla esposizione di Chieti del 1905 (*Gazette des Beaux-Arts,* vol. 35°, 1906, pag. 63-72), osservando come esse conservarono anche durante il Rinascimento e nei secoli successivi il loro carattere spiccatamente locale, di tipo medioevale. Riproduce un tappeto ricamato del sec. XVIII della collezione « Le Donne a Pescocostanzo ».

Il celebre piviale di Pio II (appunti storico-critici di G. B. Mannucci in *Arte e Storia,* Firenze, 1906, pag. 9-10). L'A. in base a considerazioni iconografiche propende a credere il piviale di Pienza ricamo orientale.

Esso è al contrario un saggio di *opus anglicanum,* come ce ne assicura la tecnica del ricamo e lo stile delle figure e delle architetture.

Tessuti perugini, (articolo di I. Errera, nell'*Emporium,* 1906, pag. 276-285). L'A. pone in dubbio che le tovaglie a bordi tessuti in bleu con figure stilizzate, ritenute dal Rocchi, Melani e Bellucci industria perugina, siano veramente tali; e propende piuttosto a credere che l'arte da Perugia si diffondesse in tutta Italia.

In ogni modo non è fondata la tradizione che vuole questi tessuti dovuti alla fabbrica della confraternita della mercanzia di Perugia, sorta, a quanto pare, nel 1380, giacchè se ne vedono riprodotti in quadri senesi della metà del sec. XIV.

L. Ciaccio.

RECENSIONI.

MICHAELIS ADOLF, *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Seemann, 1906.

Tessere la storia delle scoperte archeologiche del secolo ora tramontato è impresa oltremodo bella e attraente, perchè nessun' altra età compì tante e sì grandi conquiste nella conoscenza del mondo antico; se poi, come fa l'A. in questa trattazione, alla parola archeologia si dà il valore limitato di storia dell'arte antica, il quadro, pur perdendo d'interesse per la diminuita comprensione, raggiunge il valore di una storia completa. Winckelmann aveva costruito la mirabile opera sua sui pochi originali ellenistici e sulle molte copie che possedevano al suo tempo i musei di Roma. Da allora quanti meravigliosi tesori ci ha reso la pia terra! Dai frontoni di Egina all'ara di Pergamo, dall'Afrodite di Milos all'Hermes di Prassitele e all'Apoxyomenos di Lisippo, dalle metope di Selinunte all'Ara Pacis Augustae che nobile teoria di grandissime cose. Ed a completare il quadro affascinante della storia dell'arte greca, il secolo XIX ci rivelava l'Egitto, la Mesopotamia, l'Asia Minore, il mondo preellenico dell'Egeo ancora del tutto ignoti, arricchiva di mirabili esempî la serie delle pitture etrusche e romane, scopriva luminose tracce delle antiche civiltà dalle sponde del mar Nero ai confini del Sahara. Leggendo il bellissimo e interessantissimo libro che il Michaelis, un illustre veterano della scienza, ha scritto con tanto garbo, si prova quasi quel senso di sgomento che dicono provasse Alessandro, allorchè gli narravano delle vittorie del padre. A noi che resterà da fare? Potrà il nostro secolo contare tante insigni benemerenze? Chi ci darà un Egitto, una Micene, un'Acropoli d'Atene, un Foro Romano? Ad ogni modo i problemi insoluti sono molti, troppi ancora, le regioni inesplorate o mal note non poche. Auguriamoci che il bel libro del Michaelis abbia un degno secondo volume, e che lo storico delle scoperte del secolo XX non abbia a ripetere le sconsolate parole di Tacito *nobis in arto et inglorius labor.*

R. PARIBENI.

LUCKENBACH H. e ADAMI C., *Arte e storia nel mondo antico.* Illustrazioni e note proposte agli alunni delle scuole classiche e ad ogni persona colta. CXXXVII tavole con 468 incisioni e una tricromia, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

Un colto e volenteroso insegnante dei nostri Licei sapendo « per dolorosa prova » quanto misero, incompleto, vago, diciamo pure falso, sia il concetto che del mondo classico può acquistare un giovane che abbia seguito i così detti studi classici, ha voluto con questo libro illuminare uno degli aspetti più radiosi e più eloquenti di quel mondo, e più ignorati e trascurati nella scuola: l'arte sua. Purtroppo per molti alunni del Ginnasio e del Liceo, Omero e Vergilio non sono stati che due provini per riscontrarvi le forme verbali e le regole della sintassi, esperienze che si potrebbero fare anche su uno scrittore di geografia o di medicina, senza molestare quei grandissimi; così la storia in genere si è ridotta a una sterile sequenza di battaglie e di trattati di pace, quella antica in specie subisce anche l'oltraggio d'esser mutilata della testa e dei piedi, perchè chi ha mai sa-

puto la protostoria greca e italica, chi la storia dei Diadochi e quella del Basso Impero? Non è a meravigliarsi perciò, se i giovani prendono spesso in uggia quanto sa d'antico, e lo proclamano noioso e inutile. Ma il seguitar su questo tema mi condurrebbe troppo lontano.

Il disegno del prof. Adami è di apportare con questo atlante archeologico il più utile e più simpatico sussidio che si possa alla conoscenza della vita degli antichi. L'A. dichiara d'aver avuto sott'occhio due di tali atlanti in uso nelle scuole classiche di Germania, anzi la sua delicatezza giunge al punto di preporre il nome del Luckenbach, autore di uno di essi, al suo nella intitolazione del libro.

Eccellente idea è stata quella di accogliere in principio una piccola scelta di monumenti egizî e assiri. Non è lecito a persona colta ignorare completamente le grandi civiltà orientali, e so per prova quale singolare fascino quelle civiltà possano esercitare sull'animo e sulla fantasia dei giovani. Le centododici tavole che seguono, raccolgono una ricca serie di monumenti architettonici, scultorii, pittorici, delle arti minori sì di Grecia che di Roma. Sono aggruppati secondo un ordine dirò così composito, cronologico, geografico e di materia, che potrà forse esser discusso sebbene presenti alcuni notevoli vantaggi. Ma anche chi non troverà perfetto quest'ordinamento riconoscerà eccellenti le brevi didascalie apposte a ciascuna riproduzione, e buono e portato al corrente quel riassunto di storia dell'arte posto in appendice, e che con gli opportuni richiami alle illustrazioni può permettere anche l'uso delle tavole secondo un ordine più esattamente storico. Forse in una nuova edizione, che auguriamo prossima, sarà bene fare un po' di posto all'arte etrusca che forse può essere lasciata in seconda linea in un manuale per le scuole tedesche, ma non deve esserlo in nessun modo per le italiane. Gli incontentabili potrebbero anche domandare, perchè si sia fatto posto a un monumento, e se ne sia trascurato un altro, ma qualunque facile censura deve cedere di fronte al vantaggio nuovo e incomparabile che il libro apporta: di dar campo cioè per la prima volta ai giovani delle scuole italiane di educare il loro gusto con la contemplazione di circa cinquecento opere d'arte, quasi tutte egregiamente scelte, tutte chiaramente e brevemente esplicate. Le riproduzioni eccellenti, e il prezzo incredibilmente modesto onorano la maestria ed il coraggio del benemerito Istituto Italiano d'Arti Grafiche e daranno al libro la meritata diffusione.

R. Paribeni.

A. Furtwaengler K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei,* S. II^a, fasc. I e II, (tav. 61-80).

I due fascicoli della seconda serie dell'opera del Reichhold e del Furtwaengler usciti nel 1905 e nello scorso anno sono una degna continuazione di quelli comprendenti le 60 tavole della I^a serie.

I vasi più antichi riprodotti in essi appartengono alla tecnica di figure rosse di stile severo. E di essi v'è una bella scelta ed un bel numero, giacchè su ventinove vasi riprodotti ben dodici appartengono al tempo dei grandi maestri di tazze.

All'infuori di due tazze di cui una (t. 73), firmata da Epitteto (*British Mus.*), ci mostra da un lato l'avventura di Eracle e di Busiride con accenti e con forme che ancor ritengono del brutale realismo delle figure della stessa scena sulla nota idria ceretana di Vienna, l'A. ha riprodotto di preferenza vasi d'altra forma. Tre idrie sono riprodotte. Oltre a quella pure con Busiride ed Eracle (t. 72) di Monaco e palesante, nel disegno trascurato e nell'assenza di espressione, il decadimento dello stile severo, sono due idrie di forme diverse tra di loro (t. 71), una a Monaco, l'altra a Bruxelles che il Furtwaengler ascrive a Finzia o a Filzia seguendo per la prima la opinione già espressa da Hartwig, da Hoppin, da Walters. Le scene di questi

due vasi sono tolte dalla vita privata, ed hanno il loro riscontro in altre idrie che il Furtwaengler cita, e nelle quali pure riconosce la maniera dello stesso ceramista.

Di grande importanza nella pittura di Finzia o Filzia, accuratamente elegante, è la rappresentanza delle due etère giuocanti il cottabo nell'idria di Monaco, che richiamano la scena di banchetto di etère sul noto psykter di Eufronio che il Reichhold ha riprodotto con nuova e più esatta veste (t. 63).

Eufronio, secondo il Furtwaengler, il quale tuttavia fa anche il nome di Smicro, sarebbe l'autore della magnifica anfora a volute di Arezzo con l'Amazzonomachia di Eracle (t. 61-62), vaso che, sì per la forma che pel suo contenuto, ben può essere considerato come precursore delle magnifiche anfore a volute che ci offrono la eco dello stile polignoteo e delle Amazzonomachie della scuola del grande pittore di Taso La stessa saga dell'Amazzonomachia d'Eracle ci è data dal finissimo kantharos di Bruxelles (t. 74) che porta la firma del pittore Duride, il quale ci offre figure che mostrano stringenti analogie con quelle sì note dei frontoni del tempio di Aphaia in Egina.

Eutimide ci è rappresentato dalla nota pelike viennese (t. 72) in cui il momento tragico della morte di Egisto ci è posto sotto gli occhi con una potenza meravigliosa di espressione, raggiunta con semplici tratti di disegno arcaico. Ben a ragione il Furtwaengler respinge, riguardo questo dipinto altamente drammatico e dipendente presumibilmente da un quadro della grande pittura, la dipendenza da pretesi componimenti poetici del resto perduti o ignoti.

Ben diverso è il sentimento intimo che agita le due figure di Alceo e di Saffo sull'alto calice, già prima cosi mal noto, di Monaco (t. 64) ove giustamente il Furtwaengler ha riconosciuto un commento figurato di ciò che riferisce Aristotile (Retorica, I, 9) sui rapporti tra i due poeti. Non mi sembra tuttavia che abbia colto nel segno il Furtwaengler nell'attribuire queste maestose e serene figure al focoso ed agitato pennello di Brigo.

Oltre alle ardite figure di combattenti su bicchiere londinese (t. 74), merita attenzione la maestosa figura policroma della dea Hera su fondo di tazza di Monaco (t. 65) che, pel suo aspetto ed atteggiamento plastico, sarei incline a giudicare come copia su vaso di un grandioso e noto simulacro della dea, a noi altrimenti ignoto e presumibilmente esistente ad Atene, simulacro al quale si sarebbe inspirato per certi tratti e particolari Policleto.

Alla susseguente età del polignoteismo appartiene una splendida Amazzonomachia ben più ardita e ben più potente nella espressione di quella ruvestina (t. 26-28) e con gli stessi accenti di quella della tazza monacense di Penthesileia (t. 6); l'Amazzonomachia che orna il cratere a calice, non sufficientemente edito in una monografia del Pellegrini, ed esistente al museo di Bologna (t. 75-76).

Contemporanea è la pelike di Lecce (t. 66) con Polinice ed Erifile e pure della stessa età è la idria del Museo Britannico con la singolare scena dei preparativi della esposizione di Andromeda al mostro e con lo strano costume di Andromeda stessa (t. 77), idria già edita e discussa dal Petersen e dall'Engelmann. Nella stessa tavola 77 è il gruppo così suggestivo di due Menadi tratto dall'anfora del *Cabinet des médailles*, edita dal De Ridder (*Mon. et Mém. Piot*, 1900, t. II-III).

L'età periclea caratterizzata nel campo della ceramica specialmente dalla tazza bolognese di Codro (a quando una esatta riproduzione di questa tazza?) è rappresentata da una *lekythos* di Palermo (t. 66) con le due soavi figure del delicato efebo che si arma e della giovine che lo assiste.

Al primo periodo della guerra peloponnesiaca apparterrebbe invece l'anfora di Arezzo (t. 67) che ben mostra la mano del pittore dell'anfora di Talos (t. 38-39) e che rappresenta Pelope ed Ippodamia sulla quadriga che si

slancia nel mare. Tre ariballi (t. 78), già da tempo noti ed ora per la prima volta esattamente riprodotti, ci si offrono come esempi dello stile noto a noi specialmente dall' idria del pittore Midia e che si manifesta per lo più su vasetti di piccole dimensioni. Uno di essi, di Londra, già edito da Stackelberg, è il più prossimo a Midia con le tenere ed eleganti figure di Afrodite e delle donne del suo seguito; gli altri due ariballi, quello pure londinese con la notissima rappresentanza di un dinasta orientale su cammello, e l'altro di Carlsruhe, già edito dallo Jahn, con la scena della raccolta dell'incenso, appartengono già al IV secolo incipiente e possono essere avvicinati al cratere palermitano di Faone (t. 59).

Alcuni anni fa, dietro il noto articolo del Milchhoefer (*Jahrbuch d. Instit.*, 1894, p. 57 82) era opinione prevalente degli archeologi che l'arte ceramica attica avesse subito un definitivo tracollo con la fine della guerra del Peloponneso, sicchè nel IV secolo essa non vivesse più o quasi. È merito del Furtwaengler, mercè la pubblicazione dell'idria uscita dal suolo di Alessandria (t. 40) l'avere rivolto l'attenzione e l'avere riconosciuto un gruppo tutt'altro che disprezzabile di vasi appartenenti al IV secolo. In esso gruppo prendono posto non solo prodotti denotanti compiuta decadenza ed esaurimento nelle forme come la suddetta idria alessandrina, ma pregevoli opere artistiche come i quattro vasi già da tanto tempo noti, ma male giudicati, dalla pubblicazione del *Compte-Rendu* di Pietroburgo, ora riprodotti con la consueta esattezza dal Reichhold: il coperchio di tazza con scena relativa a sposalizio (t. 68), la idria con Paride ed Elena (t. 79), le due pelikai con la consulta di Zeus (t. 69) e con le divinità eleusinie (t. 70). Accanto ad esse altre pitture si possono porre citate dal Furtwaengler o da lui riprodotte nel testo (frammento di S. Luigi d'America, p. 41, fig. 77, frammento di coperchio di tazza di Boston, p. 54, fig. 24) su vasi provenienti da varie località ed in special modo dalla Crimea, da Rodi, dalla Cirenaica, dall' Italia meridionale, sicchè ben ristretta mi pare la denominazione per questo gruppo prezioso di vasi enunciata dal Furtwaengler come di gruppo di vasi di Kertsch. Ai decenni anteriori alla metà del IV secolo appartengono i migliori vasi del gruppo, all'età in cui comincia ad affermarsi l'arte di Prassitele, le cui tendenze, se si sono riconosciute nelle decorazioni figurative degli specchi incisi e nelle delicate figure di terracotta, si deve pure ammettere che siano le medesime delle figure espresse su queste pitture vasculari.

Ben maggior negligenza palesano altri due prodotti attici del IV secolo denotanti l'esaurimento della ceramica attica: il cratere a calice di Monaco (t. 80) con Menadi e Sileni e specialmente l'idria londinese dalla Cirenaica (t. 79) con Eracle nel giardino delle Esperidi.

La tav. 80 infine riunisce tre esempi di ceramica italiana, con scene di danza; l' askos Jatta con la ripugnante figura della brutta etera nuda e danzante al suono di flauto di un Sileno, il cratere di fabbrica lucana che ci conserva in forma rozza e barbarica i soavi motivi delle composizioni attiche.

P. Ducati.

L. A. Milani, *Monumenti scelti del R. Museo archeologico di Firenze*, fasc. I, 1905.

Una pubblicazione italiana, che può gareggiare per importanza e bellezza di tavole con la tedesca della *Griechische Vasenmalerei*, è certamente questa iniziata dal Milani e che, come la 1ª serie dell'opera tedesca, verrà a constare di 60 tavole. Ma qui non sono già radunati monumenti ceramici dispersi per numerosi musei di Europa, sibbene solo i monumenti più importanti che adornano il Museo fiorentino, monumenti pertanto tutti di provenienza Etrusca.

All' infuori della t. 6ª in cui sono le statue di terracotta dei frontoni di Luni, note fin dalla pubblicazione del Milani nel *Museo Italiano*, ed all' infuori della t. 5ª ove sono riprodotti arnesi

di bronzo di Populonia, le altre tavole contengono pitture ceramiche di altissimo valore.

Nella 1ª tavola sono due opere: il bel frammento d'idria calcidica con la monomachia di Achille e di Memnone attorno al corpo di Antiloco in presenza delle madri e di Automedonte ed il vaso di Nicostene, provveduto di coperchio, con le divinità olimpiche in lungo fregio attorno il ventre.

Nella t. 2ª si ha finalmente la pubblicazione della tazza a fondo bianco con figura policroma e con la lode di Λύανδρος. La maestosa figura di Afrodite che adorna l'interno della tazza fa correre alla mente la parallela figura di Era nell'interno di tazza di Monaco riprodotta recentemente dal Reichhold. La dea qui siede olimpicamente serena su ricco trono con oggetti del culto quali una cassetta ed un *thymiaterion*, ed intorno al suo capo volano, come usualmente, due Eroti.

Più preziose ancora sono le tavole 3ª e 4ª, con le due idrie di Populonia di recente acquisto. Qui si è in una sfera ben diversa dell'arte, in una sfera già lontana dalla fidiaca e che fa presentire l'arte di Prassitele. Ben appare da queste due idrie, che vanno ad accrescere notevolmente il gruppo di vasi attorno all'idria londinese di Midia, come la pittura ceramica attica, dopo aver compiuto nel meraviglioso secolo v il suo ciclo glorioso febbrilmente rapido, abbia potuto far sbocciare coi vasi del gruppo di Midia il fiore suo più delicato e gentile, intonando, come in queste due idrie fiorentine, un inno alla bellezza non già severa od agitata, ma graziosa e soave.

L'idria di Faone (t. 3) ci mostra questa femminea bellezza non già, come nel noto cratere palermitano, incoronata di serto, più annoiata che indifferente all'omaggio delle belle donne, ma con la lira in mano, rivolta con lo sguardo verso Demonassa che tende il vezzo aureo. Se non indifferenza, v'è pur sempre in Faone un sentimento alieno verso la bella; pure Imeros si slancia per portargli questo serto ed un secondo serto gli viene offerto da Leura. Altre donne ed Apollo completano la scena, mentre in alto passa la dea della bellezza ripiegata per lo sforzo nel guidare il cocchio tratto da due Eroti. Nell'idria di Adone (t. 4) in mezzo al leggiadro stuolo di donne e di Eroti è il gruppo della dea e del suo favorito, gruppo che ricorda altri analoghi su pitture vasculari di questa età, riferibili tuttavia alla coppia divina di Dioniso ed Arianna.

Il valore artistico assai grande di questi due vasi, provenienti da scavi clandestini, fa presupporre la ricchezza della necropoli d'onde essi sono usciti, della necropoli della ricca città mineraria di Populonia. Prima che avide devastazioni di commercianti di antichità abbiano privato degli oggetti più belli questa necropoli e li abbiano venduti al di là delle Alpi, è giustificata la viva raccomandazione del Milani che presto si faccia da parte del Governo una seria e scientifica campagna di scavi proficua di preziosissimi dati per la storia e per l'arte.

P. Ducati.

Adolf Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen, mit einem Beitrage von Georg Kaibel; Sonderschriften des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, Band VI.

L'A. pubblica in questo volume, come è indicato dal titolo, i varî documenti relativi alle rappresentazioni teatrali in Atene, ai quali aggiunge talora testi inediti, che non si collegano direttamente collo stesso argomento. Introduce ogni serie di documenti con considerazioni generali relative al loro contenuto, valore ed origine e con tutte le opportune note epigrafiche; fa poi seguire la riproduzione scrupolosa dei testi e il loro commentario esauriente.

È questa un'opera nella quale non si sa se si debba ammirare maggiormente la maestria dell'A. nell'arte della interpolazione e della integrazione dei testi, o la sua profonda conoscenza

di tutto ciò che riguarda la storia della drammatica: innumerevoli le combinazioni e le congetture acute e felici, molti i ravvicinamenti di testi considerati sinora come indipendenti o le aggiunte di nuovi frammenti agli antichi; le notizie letterarie ora aiutano la lettura delle epigrafi, or son da questa lumeggiate, integrate, corrette. L'A. signoreggia con padronanza tutto il materiale immenso, i documenti pubblici dello stato, come le iscrizioni funerarie, come le epigrafi onorarie. Passando vicino a un mucchio di pietre nel Pelargikon, lo rimuove, e ne trae fuori frammenti di notevole importanza (pag. 31 seg.); a Berlino può con grande sua sorpresa collazionare un testo e proporne nuova lettura (pag. 41), e perfino iscrizioni egizie va a rimaneggiare nel museo del Cairo, per correggerne dei passi (pag. 146-251).

In tal guisa l'opera risulta importantissima così dal punto di vista epigrafico come da quello storico-letterario, nè se ne diminuisce il merito, dicendo che essa ha potuto trarre ampio profitto dai lavori precedenti del Kaibel, del Capps, del Körte: un lavoro può riescire completo, solamente quando è sufficientemente preparato e maturo. Se qualche cosa dovessimo lamentare, sarebbe questo solamente, che talora la grande minuzia dei particolari, la discussione scrupolosa e la ampia critica di tutte le opinioni diverse, sembra facciano perdere un po' di vista l'insieme, e che, essendosi la stampa, per ragioni però indipendenti dalla volontà dell'A., tratta abbastanza a lungo, molto ha avuto egli da aggiungere, correggere, e talvolta da modificare sostanzialmente nei *Nachträge*.

Il primo capitolo (pag. 6-33) abbraccia i cataloghi delle vittorie nelle Dionisie. Ai vari frammenti pubblicati in *I. G.* II, 971, l'A. ne aggiunge uno importantissimo da lui rinvenuto nel 1897 negli scavi sulla pendice settentrionale dell'Acropoli ed altre due scheggie insignificanti; studia la diversità di mano de' varî frammenti, e ne deduce che la lista fu scritta tra il 347-6 e il 343-2, e continuata poi successivamente in corrispondenza alle varie rappresentazioni. Ogni colonna doveva contenere 140 linee, e quelle di cui abbiamo frammenti dovevano essere 11 almeno, e coprire una superficie di metri 1,74 di altezza e più di 2 di larghezza. Il monumento doveva sorgere nel recinto sacro ad Apollo o sull'Acropoli, ed essere costituito di 4 serie di blocchi di tre piedi di lunghezza e di un piede e cinque dattili di altezza. Non sappiamo quanto spazio si debba assegnare alla parte perduta dell'epigrafe, sia cioè al principio sia alla fine, che dovevano comprendere rispettivamente gli anni antecedenti al 473-2 e susseguenti al 329-8, ma l'A. crede che la lista dovesse cominciare piuttosto che con la fondazione dell'agone tragico delle Dionisie, con un nuovo ordinamento del tempo clistenico, ma io credo che abbia ragione il Wilamowitz, quando in una recensione dell'opera del Wilhelm, pubblicata in *Gött. gel. Anz.*, 1906, pag. 611, e seg. pensa che i fasti dovessero abbracciare anche le rapppresentazioni tragiche antecedenti, compresa la prima vittoria tradizionale di Tespi.

Il Wilhelm (pag. 12, e seg.) dice che il significato della intestazione ον κωμοι ησαν τω del frammento deve essere presso a poco questo Αἵδε ἐν ἄστει ἐγένοντο ἀφ'οὗ πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τῶ[ι Διονύσωι e che la parola κῶμος doveva designare *zunächst einen besonderen Act des Festes, dann die Festfeier im Weiteren Sinne.*

Il Wilamowitz dal canto suo intende κῶμος come antichissimo elemento delle feste Dionisiache la cui *Feier wird noch weit über die erste Tragödie zurückreichen*, e pensa a un supplemento: οἵδε νενικήκασιν ἀφ'οὗ πρῶτ]ον κῶμοι ἦσαν τῶ[ι Διονύσωι ἐν ἄστει.

Notevolissimo è che i fasti segnano una vittoria di Magnes sotto il 472 (v. p. 18), che il suo nome nella lista dei vincitori alle Dionisie sta al sesto posto (pag. 107), che Χιωνίδης non può essere stato dopo di lui e certamente

quindi deve essere stato prima, e che Euete vien dopo Eschilo nella lista dei vincitori tragici alle Dionisie. Va perciò ritenuto indubitato che le notizie che dava Suida circa l'introduzione della commedia e i poeti citati hanno piena consistenza storica, restano in contraddizione con quelle di Aristotele, e vanno a queste preferite. La cosa è ormai indiscutibile, e il primo a riconoscerla è il Wilamowitz, che or son molti anni aveva sostenuto una teoria del tutto opposta.

Grande merito dell'A. è trarre il maggior profitto possibile dal frammento *D*, noto solo per la copia del Pittakis, e grazie al nuovo frammento *G*, ricostruire le l. 7-9 così: Ἐπὶ Θεοδότου (anno 386) παλαιὸν δρᾶμα παρεδίδαξαν ο[ἱ τ]ρα[γωδοί, e qui va osservato che anche nel 340 la rappresentazione di antiche tragedie era ancora straordinaria, e divenne invece regolare nel II secolo. Il Köhler aveva invece supposto che già pel V secolo si dovesse congetturare la rappresentazione di antiche tragedie, perchè nel decreto degli Ateniesi per Potamodoro ed Eurizione di Ercomeno aveva letto καινοῖς τραγωιδοῖς (*Hermes*, XXXI, 136), ma il Wilhelm (pag. 29) dice che vi si deve leggere καὶ hοι στρα[τετοί.

Il secondo capitolo (pag. 34-88) comprende le didascalie (*I. G.* II, 972, 973, 974; II, 5, 974-*b*, II, 975 e un frammento rinvenuto nel 1901 che il Wilhelm chiama 974 *c*).

Questi cataloghi, a prescindere dal n. 975, debbono essere stati incisi sulla pietra poco dopo l'arcontato di Diotimo, 280 circa a. C., e continuati fino alla metà del II secolo. Essi si ispirano ad un interesse di storia letteraria e teatrale, non registrano perciò i nomi dei coreghi, ma contengono elenchi separati per le Dionisie e per le Lenee delle rappresentazioni annuali tragiche e comiche.

I poeti vi vengono ricordati colle loro opere in ordine di premio, per ogni opera son nominati i protagonisti, ed infine vien registrato l'attore vittorioso.

Il Wilhelm crede che, come già è stato ammesso da altri, le notizie prearistoteliche così nelle didascalie come nei cataloghi delle Dionisie debbano essere derivate dalle opere di Aristotile νῖκαι e διδασκαλίαι, ma il Wilamowitz combatte questa idea, e certo egli, secondo noi, ha ragione quando scrive: *Aber die Hauptsache ist dass wir uns klar machen, dass auf Aristoteles hier gar nichts ankommt. Gesetzt auch, er wäre der einzig Vermittler der Archive des Archons und des Königs, so ist er eben nichts als Vermittler, und nur auf das authentische Dokument kommt es uns an.*

Il Wilhelm si affatica con grande acutezza a stabilire la pertinenza dei varî frammenti alle Dionisie o alle Lenee, e rispettivamente agli agoni tragici e a quelli comici; ma noi qui, per le esigenze dello spazio, ci dobbiamo limitare a notar solo le cose principalissime.

Del frammento *I. G.*, II, 5, 974-*b*, da lui rinvenuto con non poca sorpresa nell'autunno 1901 in Berlino come proprietà del Köhler, il Wilhelm dà una ricostruzione diversa, (pagina 42) leggendo nell'ultima linea non ['Επὶ Λυ]σ[ιμαχίδου](nome dell'arconte del 339-38), ma o [Ναυ]σι[κράτης come nome di poeta comico o [Ναυ]σι [κάαι come nome di commedia. Nel frammento che egli numera come 974-*c*, da lui rinvenuto nell'estate 1901 sulle pendici occidentali dell'Acropoli, riesce a ricostruire (pagina 45) con grande acutezza il nome dell'arconte Polemone (312-1). Questo frammento constata l'esistenza di due attori col nome Κάλλιππος, il πρεσβύτερος e il νεώτερος; alla l. 13, relativamente al poeta Ἀμεινίας, è detto [οὗτος ἔ]φηβος ὢν ἐνομήθη, che l'A. spiega (pag. 46): *dieser wurde als Ephebe für die Aufführung bestellt, erhielt seinen Platz unter den Zugelassenen, oder (weniger wahrscheinlich) unter den Preisgekrönten.* Del frammento II, 972, (pag. 51) riferisce le due colonne alle Lenee, e cioè, la seconda all'agone tragico (arconti Astifilo del 420-19, Archia del 419-8, Antifonte del 418-7) e la prima all'agone comico (arconte Dio-

timo non quello del 354-3, ma quello del principio del III secolo 287-6). Notevole è la scarsità di concorrenti nell'agone tragico: due poeti per anno, ciascuno con due tragedie e col medesimo protagonista. La prima colonna registra un attore Antifane, e l'A. propende ad ammettere l'esistenza di due poeti comici, dal nome Antifane, ed identifica il secondo di essi con questo attore; riferisce poi a Ieronimo, che è notato come attore vincitore nella stessa colonna, l'epigrafe sepolcrale *I. G.*, II, 3086. Vorrebbe inoltre nella seconda colonna ricostruire alla l. 18 il nome di Sofocle, sulle basi di un Σ iniziale, ma essendo questo incerto, noi col Wilamowitz (pag. 628) non lo seguiremo in questa congettura.

Passa poi ai frammenti che il Köhler raccoglie sotto il n. II, 975, vi scorge l'opera di quattro mani diverse (pag. 62) e calcola che ogni colonna contenga 14 anni, (in meno della metà dei quali però ebbero luogo rappresentazioni) in un centinaio di linee. Assegna alle rappresentazioni del frammento *f* una data posteriore più di un secolo a quella riconosciutagli dal Capps che è il 308-290. Parimenti pone le rappresentazioni del frammento *i*, tra la fine del III secolo, e il 188-7, mentre il Capps le aveva assegnate alla prima metà del III secolo, e quelle del frammento *h* verso la metà del II secolo, mentre il Capps aveva pensato alla prima metà del III. In quest'ultimo frammento *h*, è ricordato l'attore Lisimaco, e l'A. l'identifica con quello del quale si ha un'iscrizione funeraria in *I. G.*, III, 2083, e vuole che egli sia appunto il padre di quell'Asclepiade di Lisimaco, efebo nel 107-6, secondo *I. G.*, II, 470.

Alla fine di questo capitolo l'A. considera come appartenenti alla stessa iscrizione i frammenti *I. G.*, II, 976 e 1315, e crede che in essi si abbia una didascalia speciale, forse di un solo anno, da collocarsi tra la fine del III e il principio del II secolo.

Il III capitolo (pag. 89-166) è dedicato alle liste dei vincitori: *I. G.*, II, 977. L'A. riconosce nei vari frammenti due mani, alla più antica delle quali (fine del primo trentennio del III secolo a. C.) spetta la parte fondamentale degli elenchi, mentre la più recente li ha continuati giù fino al II secolo. Tutto il catalogo doveva essere costituito di otto liste, in quattro gruppi (poichè registrava le vittorie di poeti e di attori negli agoni tragico e comico delle Dionisie e delle Lenee) e comprendere circa 60 colonne, ma nulla si può dire circa la forma e l'ubicazione dell'edificio che lo conteneva. L'A. pubblica i vari frammenti disponendoli nei quattro gruppi: Poeti tragici - Poeti comici - Attori tragici - Attori comici. È veramente impossibile seguire le numerose congetture del Wilhelm e tutte le correzioni che egli con successo propone al Kaibel o al Capps. Ricorderemo solo che nella lista dei poeti comici vincitori alle Dionisie (pag. 106 e seg. *I. G.* 977 d. e. f.) pone Χιωνίδης alla testa (v. sopra), che alla col. II. lin. 8 respinge assolutamente la lettura del Kaibel Ἀρι[στοφάνης] e propone invece Ἀρι[στομένης], alla col. III, lin. 3 legge Κη]φισό[δοτος in luogo di Κη]φισο[δωρος; e che parecchi sono i frammenti nuovi che aggiunge agli antichi (v. pag. 106, 117, 143, 151, 158).

Il IV capitolo è costituito dalle *Erläuterungen zu den Siegerlisten von Georg Kaibel* (pag. 167-194), ma anche noi crediamo col Wilamowitz (recensione cit. pag. 611) che meglio sarebbe stato sopprimere questo studio del Kaibel, che è in gran parte superato dallo stato attuale della ricerca, e che il Wilhelm ha dovuto integrare e correggere in tutto il corso della sua opera.

Nel capitolo V (pag. 195-208) sono pubblicate le iscrizioni rinvenute in Roma *I. G.*, XIV, 1097-1098, che, sulla scorta del Wilamowitz e del Petersen vanno considerate come liste di opere di poeti comici, disposte in ordine di premio separatamente per le Dionisie e per le Lenee. Segue l'altro frammento rin-

venuto in Roma *I. G.* 1098 *a*, e l'iscrizione di ignota provenienza *I. G.*, XII, 1, 125.

Vengono poi delle appendici (pag. 209-239), nelle quali l'A. pubblica l'iscrizione del monumento dell' agonoteta Xenokles, *I. G.* II, 1289, che integra con II, 1275, - il decreto dell'anno dell'arconte Proxenide *I. G.*, II, 391, che integra con II, 393, – un'iscrizione inedita ateniese in onore di un cittadino di Cizico (notevole il passo: καὶ νῦ[ν μ]ε[τ' Ἀρριδαί]ου ὢν τοῦ καθ[εσ]τῶτο[ς σατρά]που ὑπὸ Βασιλ[έω]ς καὶ [Ἀντι-π]άτρου καὶ τῶ[ν ἄ]λλων Μ[ακεδό]νων χρήσιμο]ν αὑ]τὸν [παρασκε]υάζει, dove il Βασιλεύς è Filippo Arrideo), II, 280 *b*, 213, *Arch. ep. Mitteil.*, VIII, 215 (sono decreti in onore di attori, e l'A. propone di tutti assai ingegnose ricostruzioni; ritiene il primo di essi, con restituzione completamente diversa da quella del Reusch, *Diss. Arg.*, III, 21, 123, come un decreto votato in una ἐκκλησία ἐν Διονύσου, forse sotto l'arcontato di Aristofane, 331-0) – due decreti dei tecniti, dei quali uno inedito in onore di due ἱεροποιοί, l'altro *I. G.* II, 626, di cui crede aver trovato il principio in un nuovo frammento - *I. G.* II, 1356, alla quale pure aggiunge un nuovo frammento - il decreto degli Ateniesi in onore del sacerdote di Asclepio dell'anno 328-7, *I. G.*, II, 5, 178 *b*, (l'A. ne prende occasione per suggerire nuovi supplementi anche ad *I. G.* II, 114 e Hoffmann, Gr. D., II, 101) – e finalmente il decreto del comune del Pireo *I. G.* II, 573, che completa con un nuovo frammento (l'A. osserva che le Διονύσια Πειραικά dovevano essere celebrate poco prima della data del decreto in onore dei Colofoni, *I. G.* II, 5, 240 *b*, II, 164, la qual data è il mese di Maimacterione, ultimi giorni della V pritania del 307-6.

Chiudono il volume i *Nachträge* e numerosi indici che faciliteranno la consultazione di quest'opera, la quale nella sua complessità, grazie alla grande dottrina e al forte ingegno dell'A., sarà salutata certamente con pari plauso dagli storici, dai letterati e dagli epigrafisti.

G. Cardinali.

Henry Thédenat, *Pompéi, Histoire, vie privée*, Paris, H. Laurens, 1906, pag. 162. — *Pompéi, vie publique*, Paris, H. Laurens, 1906, pag. 138.

Sono due volumi separati (della collezione intitolata *Les villes d'art célèbres*), ma che veramente ne formano uno solo. Nella parte che riguarda la storia di Pompei, l'A. narra gli avvenimenti attraverso i quali si svolse la vita della città antica ed espone quel che sappiamo della sua amministrazione. La terribile catastrofe dell'anno D. 79 in cui Pompei scomparve, è descritta mirabilmente dall'A., grazie ai documenti rivelati dagli scavi, ai testi degli antichi autori e sopratutto al commovente racconto che di quei giorni pieni di angoscia fa Plinio minore nella sua ben nota lettera a Tacito. Come Pompei, dopo tanti secoli, nell'anno 1748, fosse scoperta e ricondotta alla luce dagli scavi che sempre continuano, tutto ciò si narra nella fine della parte storica.

La *vita privata* è sopratutto dedicata alla storia e alla descrizione della casa pompeiana, dalle prime origini fino al suo completo svolgimento. Quali ne fossero le varie parti e il loro uso, quali opere d'arte, pitture, terre cotte, marmi o bronzi, ne ornassero le stanze, gli atrî, i peristili e i giardini, quali mobili, utensili e gioielli la fiorente arte industriale fornisse agli abitanti greco-latini di Pompei, tutto ciò è finamente descritto e posto sotto gli occhi del lettore con una copiosa serie di illustrazioni. L'ultimo capitolo tratta delle ville suburbane costruite sulle pendici del Vesuvio, e delle tombe dei Pompeiani che sorgevano sulla via di Ercolano.

La *vita pubblica* narra la storia dei grandi monumenti e li descrive: il Foro in primo luogo, ove da tutte le parti affluiva la vita pompeiana, e attorno a questa grande piazza, i templi delle divinità tutelari, il luogo ove i decurioni tenevano le loro sedute, la basilica ove si rendeva giustizia, il mercato e le sue adiacenze, il tesoro pubblico. All'estremo limite

della città e non lungi dal gran tempio di Apollo, sorgeva quello di Venere, patrona di Pompei. Due teatri, uno per la tragedia, l'altro, coperto, per la musica, e un vasto anfiteatro servivano al divertimento dei Pompeiani. Gli ultimi capitoli studiano le terme, le botteghe, le bettole, le vie e i numerosi graffiti che formano una delle tante curiosità di Pompei. I due volumi furono scritti fra le rovine della città antica e una buona parte delle illustrazioni proviene dalle fotografie stesse dell'autore. È inutile farne l'elogio, perchè la dottrina e la valentìa del Thédenat è a tutti ben nota; scritti in forma elegante e piana susciteranno nei lettori il desiderio di visitare l'antica Pompei e di studiarne a fondo la storia e le importanti rovine.

L. Cantarelli.

B. Niese, *Grundriss der römischen Geschichte nebst Quellenkunde*, Dritte Auflage, München, 1906.

Questo manuale di storia romana che forma parte dell' «Handbuch der Klassichen Altertumswissenschaft» di Iwan v. Müller è giunto alla sua terza edizione; e ciò parla già in favore del libro. Un manuale di storia, per rispondere veramente al suo scopo, deve narrar brevemente e chiaramente i fatti; indicare le fonti a cui bisogna ricorrere per studiarne lo svolgimento; i lavori moderni che li hanno posti in chiara luce, e accennare altresì rapidamente ai punti dubbi e controversi, in modo che il lettore possa avere cognizione completa dello stato della scienza sopra gli argomenti che lo interessano. Il libro del Niese risponde a quasi tutti questi desiderati e con ciò spiegasi la sua fortuna. È sobrio e preciso nella narrazione e critica dei fatti; accenna ai punti dubbi e controversi; è completo ed esatto nella indicazione delle fonti. Rilevo, per caso, una lieve inesattezza: a pag. 342, n. 2 si accenna alla storia ecclesiastica di Filostorgio, della cui opera abbiamo solo, dice il Niese, un breve sunto «bei Photius bibl. co. 40». Or bene, se è vero che Fozio giudica la storia di Filostorgio in quel passo citato della sua *Bibliotheca* è altrettanto vero che l'epitome da lui fatta di quella storia non trovasi nella *Bibliotheca* ma ne è affatto separata, come si può vedere nella prima edizione che ne diede nel 1642 Giacomo Gotofredo. Manchevole è invece la parte bibliografica del manuale, per quanto riguarda specialmente le opere francesi e italiane. Accenno qualche esempio: non trovo l'indicazione delle opere di G. B. Rossi, le quali non possono essere ignorate da chi studia la storia dell'impero romano nelle sue relazioni con la Chiesa cristiana; non si fa cenno dell'eccellente «cronologia dell'impero romano» di G. Goyau, (Paris 1891); e dell'ottimo libro del Pichon su *Lattanzio* (Paris 1903). Manca l'indicazione delle due buone monografie di A. Coen, e di G. Morosi sul «motivo dell'abdicazione di Diocleziano» e di quest'ultimo autore non è citato il bellissimo studio sull' «invito di Eudossia a Genserico» che pose nella sua vera luce gli avvenimenti procellosi dell'anno 455. Non trovo poi neppure citata la pregevole monografia del Bugiani intorno ad Ezio. E potrei, credo, seguitare. Ma questi esempi sono sufficienti a provare che un manuale, perchè sia utile veramente, deve essere completo nella parte bibliografica. Con savio pensiero in questa terza edizione il Niese ha aggiunto due nuovi paragrafi: l'uno (50), sul carattere del principato romano e sulle condizioni delle provincie dell'impero fino a Diocleziano; l'altro (55) sulla signoria degli Ostrogoti in Italia e sopra Giustiniano; ed è bene far terminare con questo imperatore la storia antica dell'impero, piuttosto che con la deposizione di Romolo Augustolo avvenuta nell'anno 476. Auguriamo al Niese di poter, fra altri dieci anni, por mano ad una nuova edizione del suo ottimo manuale facendolo rispondere sempre più ai bisogni della nostra scienza.

L. Cantarelli.

Marucchi Orazio, *La crocifissione di S. Pietro nel Vaticano* (estr. dal *Nuovo Bullett. di arch. christ.*, anno xi). Roma, Libreria Spithöver, 1905.

Già in altre occasioni il prof. Marucchi si era mostrato favorevole alla tesi di quegli archeologi che nel Vaticano riconoscono il luogo del martirio di S. Pietro, che, secondo la più comune opinione, si dovrebbe invece riconoscere nel Gianicolo. Nel presente lavoro il Marucchi, ripigliando la *vexata quaestio*, si propone di rispondere alle obbiezioni degli avversari, dei quali mons. G. B. Lugari è il più autorevole rappresentante. A tale scopo egli fa un minuto esame delle più antiche testimonianze, per dimostrare che tutte sono favorevoli alla tradizione del Vaticano, mentre la tradizione del Gianicolo non risalirebbe, secondo lui, al di là del secolo xiv.

Già un argomento in favore del martirio di S. Pietro nel Vaticano lo si potrebbe ricavare dal noto passo di Caio prete, il quale, scrivendo in sul principio del secolo iii contro l'eretico Proclo menziona rispettivamente nel Vaticano e sulla via Ostiense i *trofei* degli apostoli Pietro e Paolo. Ora è molto probabile che nella parola *trofei* sia indicato non solamente il sepolcro, ma anche il luogo del martirio dei due apostoli. Siccome però non è certo che la parola *trofei* abbia questo secondo significato, il prof. Marucchi si fonda piuttosto su altre testimonianze più sicure ed esplicite. Tali sono gli atti dei SS. Pietro e Paolo i quali benchè apocrifi hanno un grandissimo valore per le notizie topografiche, ed il *Liber Pontificalis*. Ora, in tutte le redazioni degli atti apocrifi, e tanto nei testi latini, quanto nei greci, parlandosi del martirio di S. Pietro, si accenna, secondo il Marucchi, o esplicitamente o indirettamente al Vaticano, e mai al Gianicolo. Si vorrebbe riferire al Gianicolo la menzione della naumachia ivi indicata, perchè lì sotto eravi quella assai celebre del Trastevere. Ma oramai gli archeologi sono d'accordo nel ritenere che nel Vaticano esisteva un'altra naumachia, ricordata negli stessi atti a proposito del sepolcro di S. Pietro, per cui dobbiamo credere che al Vaticano si riferisca pure la naumachia ricordata a proposito della crocifissione dell'Apostolo. Il Marucchi, naturalmente, crede originaria, e non interpolata come pensa il Lugari, la frase *iuxta obeliscum Neronis* che negli atti accompagna le altre indicazioni topografiche che si riferiscono alla crocifissione di S. Pietro; e ritiene, fondandosi sopra testi di Giovenale, del papa Damaso e di Prudenzio, che anche al Vaticano possa convenire l'appellativo di *monte*.

La notizia degli atti apocrifi è confermata dal *Liber Pontificalis*, in cui si legge che il principe degli Apostoli *sepultus est via Aurelia in templo Apollinis juxta locum ubi crucifixus est iuxta palatium Neronianum in Vaticano iuxta territorium triumphale*, Nè qui l'*iuxta* può prendersi in senso approssimativo e riferirsi quindi al Gianicolo, perchè l'indicazione di cui fa parte è accompagnata dalla indicazione di altri tre luoghi assolutamente vicini tra di loro e situati senza dubbio nel Vaticano; per cui anche il luogo del martirio deve credersi indicato come vicinissimo agli altri, e quindi situato pur esso nel Vaticano.

Dopo queste testimonianze il Marucchi esamina quelle ricavate da Prudenzio, da Ennodio vescovo di Pavia, e da Achille di Spoleto i quali tutti nel quinto secolo parlano del Vaticano come del luogo in cui avea subìto il martirio il principe degli Apostoli.

Quindi, dopo alcune osservazioni intorno al « *liber de locis ss. martyrum* » ed all'itinerario di Einsiedeln, viene a discutere le testimonianze ricavate dalle *Mirabilia* notando come queste indicano sul Gianicolo soltanto una « *ecclesia quaedam quae dicitur sancti Petri montis aurei* », e non accennano affatto all'esistenza in quel monte di un ricordo della crocifissione di San Pietro, ricordo che certamente non si sarebbe mancato di notare se in realtà vi fosse esistito. Che anzi nelle stesse *Mirabilia* si troverebbe

una conferma della tradizione del Vaticano là dove si afferma che S. Pietro fu crocifisso tra due « mete », reminiscenza questa secondo il Marucchi, derivata dal ricordo non più capito, ma in sè giusto, che l'Apostolo avea subìto il martirio in vicinanza del circo di cui la « meta » era un contrassegno caratteristico.

Del resto la tradizione del Vaticano, benchè svisata nei particolari, fu seguita nel secolo XII da Pietro Comestore e da Pietro Mallio. Invece della tradizione del Gianicolo non si ha memoria neppure nel secolo XIV, non trovandosene alcun cenno in Francesco Petrarca, il quale indicando alcune memorie di S. Pietro, non ne ricorda affatto il luogo del martirio, mentre pure ricorda quello di S. Paolo. Nè alcun cenno se ne trova nel così detto anonimo del Magliabecchi e neppure in Poggio Fiorentino che scrivevano nel secolo XV. Che anzi appunto in questo secolo Flavio Biondo da Forlì riteneva come cosa certa che S. Pietro fosse stato crocifisso nel circo di Nerone al Vaticano.

Il Marucchi, poi, riconosce la mancanza nella Basilica Vaticana di qualsiasi memoria monumentale ed epigrafica del martirio di S. Pietro, ma osserva che da ciò non si possono trarre, come han fatto gli avversari, conclusioni contrarie alla opinione da lui sostenuta, poichè tale mancanza si spiega pensando che il ricordo del martirio era in certo qual modo compenetrato con quello del sepolcro e non vi è quindi da meravigliarsi se mancava per il martirio una speciale memoria.

Secondo il Marucchi la tradizione del Gianicolo sorse come opinione privata nel secolo XIV, quando, illanguiditasi la tradizione del Vaticano, non si comprendeva più il giusto valore delle indicazioni topografiche in essa contenute; ed il primo a manifestarla con gli scritti sarebbe il celebre Maffeo Veggio, uomo assai erudito che fiorì sotto i pontefici Eugenio IV e Nicola V. Avvalorata la tradizione gianicolense dalla grande autorità del Veggio, ben presto si diffuse tanto da essere accettata anche dal papa Sisto IV nella sua bolla con la quale si concede al beato Amedeo la chiesa di S. Pietro in Montorio. Edificato poscia il tempietto di Bramante ed arricchito il luogo di grazie spirituali concesse dai Romani Pontefici, la recente tradizione gianicolense finì per trionfare e soppiantò, per così dire, la più antica tradizione del Vaticano. È però degno di nota che quest'ultima non sparì mai del tutto, e vi fu sempre qualche voce, benchè solitaria, che di tanto in tanto si levò a difenderla. Basti ricordare il Panvinio, il Bosio, il Dionisio, il cardinale Borgia, il Settele, ed in tempi più vicini a noi il Grisar, il Duchesne ed altri.

Lo studio del prof. Marucchi termina con un'aggiunta molto importante, in cui si dimostra che il monastero di S. Pietro « *ad Janiculum* » ricordato da Agnello nel libro pontificale ravennate non ha che far nulla col Gianicolo di Roma, essendo situato, come risulta dal contesto dell'intero passo di Agnello, a trenta miglia da questa città. Cade pertanto una delle ragioni sulle quali si fondano gli avversari per dimostrare l'esistenza di una chiesa sul Gianicolo nell'alto medioevo.

A nessuno può sfuggire l'importanza di questo lavoro del Marucchi, il quale dimostra di possedere una grande conoscenza dell'argomento. Una sola osservazione ci permettiamo ed è la seguente: ci sembra che nell'attribuire la grande diffusione della tradizione gianicolense agli scritti di Maffeo Veggio, rimasti per qualche tempo inediti e che certamente non dovevano essere molto conosciuti dal popolo, vi sia una certa sproporzione tra causa ed effetto. Conseguenza inoltre della diffusione già avvenuta, anzichè cagione della medesima si devono credere e le indulgenze concesse alla chiesa di S. Pietro in Montorio dai Romani Pontefici, e la edificazione della chiesa stessa col tempietto di Bramante per opera dei re di Spagna. Del resto il Marucchi stesso ammette che la tradizione del Gianicolo esisteva già, come « opinione privata » prima del Veggio. Ora è precisamente

l'origine di questa opinione privata che forse bisognava lumeggiar meglio.

A ogni modo la monografia del prof. Marucchi è quale si poteva attendere da chi possiede come lui speciale competenza nel campo delle antichità cristiane.

G. Stara-Tedde.

Robert H. Hobart Cust, *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled « Sodoma ». The man and the painter,* 1477-1549. London, Murray, 1906.

G. A. Bazzi è uno degli artisti più gentili del Cinquecento, vero poeta della bellezza ideale della donna divinizzata; eppure il suo nome ci è pervenuto infamato dalla più vergognosa accusa di immoralità di vita con la quale il Vasari volle spiegare il soprannome biblico con cui è comunemente noto. Ora una delle questioni più toccanti di cui l' Hobart Cust non poteva mancare di occuparsi subito al principio del suo libro, per poter procedere con animo più tranquillo allo studio del suo soggetto, si è appunto l' indagare se tale imputazione sia giustificata o no; ed il risultato del suo processo, istruito con tutta la rigorosità di metodo della moderna scienza giuridica, applicata ad un personaggio vissuto quattro secoli or sono, è assolutamente negativo, onde il Sodoma ne esce del tutto riabilitato. Secondo l'A. il soprannome con cui l'artista medesimo, buon uomo e buon padre di famiglia, soleva chiamarsi ed era nominato da papi ed imperatori, non doveva essere che una specie di nome di guerra, affibbiatogli scherzosamente da una qualche società di cui il pittore era membro, secondo un uso abbastanza comune nel Senese.

Un altro punto importantissimo della vita artistica del maestro, che l'A. vorrebbe esaminare con tutti i lumi delle recenti scoperte, risguarda la sua educazione artistica. Per un documento rinvenuto già da molti anni si sa che il Sodoma fu educato all'arte in patria, dal pittore Gian Martino Spanzotti, oriundo, come altri membri della sua famiglia, pure pittori, di Casale, ma stabilito in Vercelli. Ora l'A. che già altrove [1] si era occupato di determinare l' individualità artistica di costui, attribuendogli oltre ad un quadro firmato della Pinacoteca di Torino, un'altra tavola della Galleria Albertina nella stessa città, studia i rapporti artistici del Sodoma col suo maestro, notando giustamente le affinità che egli presenta con un altro scolaro dello Spanzotti: Defendente de Ferrari da Chivasso. Non ha creduto invece di pronunciare il suo giudizio sull'ipotesi modestamente espressa due anni or sono dalla sottoscritta [2] che in Gaudenzio Ferrari debba riconoscersi un altro scolaro dello Spanzotti e di conseguenza condiscepolo del Sodoma, e ciò in base agli affreschi di S. Bernardino d'Ivrea dalla stessa attribuiti allo Spanzotti.

Della giovinezza dell' artista, che fu pure influenzato da Leonardo senz'essere per altro con lui in diretti rapporti, non ci resta nulla, essendo anche le sue opere più antiche tutte posteriori al suo stabilimento in Siena, dove pare che dapprima si dedicasse in modo speciale ai ritratti, di cui uno solo forse ci rimane: il n. 42 della Galleria Städel in Francoforte, bellissimo ritratto di dama, rivendicato al Sodoma dal Morelli e dal Frizzoni, mentre fu ed è da altri variamente attribuito a Sebastiano del Piombo, Paris Bordone, Parmigianino, Van Scorel, Dosso Dossi.

In Siena il vero maestro del Sodoma fu Jacopo della Quercia, delle cui sculture l'artista fu studiosissimo, come rivela la *Carità* di Berlino, un disegno degli Uffizi ed una *Madonna* della collezione Richter a Londra che l'Hobart Cust gli attribuisce. Invece nel tondo della *Natività* dell'Accademia di Siena il So-

[1] *Il primo maestro del Sodoma*, in *Arte antica senese*, pag. 123-139, Siena, 1904.

[2] *Gian Martino Spanzotti pittore da Casale*, ne *L'Arte*, 1904, VI fasc.

doma rivela, secondo l'A., l'influenza fiorentina, specialmente di Lorenzo di Credi, mentre negli affreschi di Sant'Anna in Camprena, eseguiti nel 1503 (erroneamente il Vasari li disse posteriori a quelli di Monteoliveto) l' Hobart Cust rileva un lato dell'educazione lombarda del Sodoma nel tipo bramantesco dell' architettura.

Al periodo giovanile dell'artista l'A. ascrive parecchie altre opere: la *Deposizione* e la *Giuditta* di Siena, la *Lucrezia* di Hannover, tutte anteriori agli affreschi di Monteoliveto Maggiore, iniziati nel 1505.

A Monteoliveto l'Hobart Cust riconosce la mano del maestro, oltre che nei celebri affreschi del chiostro, in una testa femminile, frammento di affresco, nel salone principale del Monastero, donde crede pure provenire il tondo rappresentante la *Carità* della collezione Bobrinsky a Roma.

Secondo l'A. il Sodoma sarebbe stato a Roma due volte: la prima dal 1508 al 1509, quando vi dipinse gli affreschi del soffitto della camera della *Segnatura*; la seconda verso il 1514, al qual tempo sarebbero da assegnarsi i lavori della Farnesina, delle cui *Nozze di Alessandro con Rossane* l'A. dà una bellissima riproduzione.

Dai documenti apprendiamo che il Sodoma fu pure scultore, essendogli nel 1515 stata affidata l'esecuzione di una statua in bronzo di S. Pietro pel duomo di Siena; ma nulla ci rimane di questo ramo minore della sua attività. E' stata supposta opera sua la statuetta di *Cristo con la croce* della tomba Bandini Piccolomini nel duomo di Siena, ma mancano argomenti attendibili per accettare questa ipotesi.

In due lettere del Sodoma medesimo del 1518 è fatta menzione di tre quadri: una *Madonna col bambino e S. Francesco*, un *San Giorgio* ed una *Lucrezia*; l'A. crede di poterli rispettivamente identificare nei quadri degli stessi soggetti esistenti nella collezione Henderson a Berks, nella collezione Cook a Richmond e nella Pinacoteca di Torino.

Dal 1519 al 1525 manca qualsiasi notizia del Sodoma, certamente assente da Siena: si è supposto che in questo tempo egli abbia girovagato per l'Emilia con lo scolaro Michelangelo Anselmi, nè l'A. dissente da questa opinione, essendo incline a riconoscere la sua mano nel *S. Omobono che fa l'elemosina* della chiesa di San Prospero in Reggio, che per altro sarebbe stato terminato dall'Anselmi, al quale appartengono nella stessa chiesa un *San Paolo* ed un *Battesimo di Cristo*.

A questo periodo della vita del Sodoma è pure stato attribuito dal Morelli e dal Frizzoni il cosidetto *Madonnone* di Vaprio d'Adda; ma l'Hobart Cust non vi vede la mano del Maestro, che riconosce invece, non so se con il consentimento generale, nella *Madonna* della collezione Ginoulhiac a Milano ed in altre simili pitture esistenti nell'alta Italia.

Nel 1525 comincia per il Sodoma, che ritroviamo a Siena, il periodo di massima attività, fama e fortuna, a cui appartiene la maggior parte delle sue opere più rinomate, come lo stendardo di *San Sebastiano* degli Uffizi (terminato dal Beccafumi), lo *Svenimento di Santa Caterina*, gli affreschi della Compagnia della Croce ora all'Accademia di Siena, quelli del Palazzo Pubblico, ecc, e che termina con le pitture di Pisa (1539-1545), che sono le ultime opere note dell'artista, morto nel 1549 e dei cui ultimi anni di vita nulla sappiamo.

Fra i seguaci del Sodoma l'A. si occupa soltanto di quelli che furono veramente suoi scolari e cioè di Vincenzo Tamagni, Giovanni Maria Tucci, Giomo del Sodoma, del Riccio e Matteo di Balduccio, che non può essere una persona sola col Matteo di Balduccio seguace del Pinturicchio, giacchè entrò nella bottega del Sodoma giovinetto, nel 1517 parecchi anni dopo la morte del Pinturicchio.

Terminano il volume una preziosa appendice di tutti i documenti editi ed inediti ri-

guardanti il maestro, ed un elenco delle opere (pitture e disegni) completo per quanto è possibile allo stato odierno delle nostre conoscenze; torna soltanto in acconcio ricordare come dopo la pubblicazone del volume dell'H..bart Cust, G. Frizzoni [1] abbia riconosciuto nel disegno di un *San Michele*, esistente nel Louvre, uno schizzo per il quadro dello stesso soggetto del Museo municipale di Milano, mentre il nostro autore li descrive ambedue come dovuti al Sodoma, ma senza rilevarne la parentela.

Un ottimo saggio bibliografico è poi l'elenco dei libri consultati dall'autore a cui per altro qualche cosa si potrebbe aggiungere come l'ottimo studio di Ugo Fleres su Macrino d'Alba,[1] pittore che l'A. ha occasione di considerare in rapporto col suo soggetto, chiamandolo erroneamente Gian Giacomo Alladio (pag. 51).

Così si può rilevare anche qualche inesattezza ortografica come il cognome *Bertolotti* trasformato ripetutamente in *Bertoletti* (pag. 5, 37 e 406).

Ma ciò non toglie nulla alla bontà del libro nel suo complesso, a cui va data lode anche per la felice scelta delle copiose e bellissime riproduzioni, mentre una parola di elogio merita la splendida edizione perfetta sotto ogni rapporto.

Lisetta Ciaccio.

[1] *Opere di antichi maestri,* ne *L'Arte*, 1906, pagine 241-254.

[1] Nelle *Gallerie Nazionali italiane*, III, 1897.

NOTIZIE.

Il giubileo del prof. N. Kondakov. — In quest'anno 1907 si compie il 40° anniversario dell'attività scientifica dell'illustre bizantinista a cui tanto deve la scienza dell'archeologia cristiana. Voler riassumere qui anche a grandi linee la produzione di Nicodemo Kondakov sarebbe oltre che troppo difficile, anche superfluo, poichè non c'è studioso, sia nel campo dell'archeologia classica che della cristiana, che non ne abbia conoscenza. Crediamo piuttosto che a tutti tornerà gradita la notizia che il grande maestro continua ancora infaticabilmente nei suoi lavori: in questi ultimi anni ci ha dato i *Monumenti d'arte cristiana sul monte Athos* (1902); il *Viaggio archeologico in Siria e Palestina* (1904); il primo volume del grande *Manuale iconografico* (1905), di cui è in preparazione il II volume dedicato alle immagini della Madonna; lo « Studio sul codice di Cividale » (1906).

Al grande scienziato vadano gli augurii e le felicitazioni della nostra Società.

Società Viterbese per la conservazione dei monumenti. — Da una relazione dell'ingegnere Tedeschi sull'opera della Società nel biennio 1905-906, rileviamo, che la Società ha potuto compiere restauri interessanti accuratamente studiati al palazzo degli Alessandri, e alla loggia di casa Cecchini, nella quale furono scoperti sotto l'intonaco gli stemmi della casa Capocci. Ha poi arricchito notevolmente il Museo Comunale, ottenendo cessioni di oggetti da privati, dal Seminario vescovile e dalla Confraternita di San Clemente, e ha condotto a termine l'inventario del materiale raccolto.

Fuori di Viterbo la Società con l'aiuto dell'Amministrazione comunale e provinciale ha potuto restaurare l'antico ponte etrusco detto del Funicchio, e la chiesa di Santa Maria della Peste al Ponte Tremoli.

Società archeologica prenestina. — Si è costituita a Palestrina un'associazione archeologica col proposito di provvedere al miglioramento dei monumenti prenestini in gran parte abbandonati e deturpati, di eseguire scavi a scopo unicamente scientifico, e di formare un Museo locale di antichità. La Società ha preso in affitto il così detto antro delle sorti prossimo al tempio di Fortuna, dove si rinvenne anni fa un bellissimo pavimento a musaico e ha messo questo importante monumento in stato decente, facilitandone a tutti la visita. Ha pure iniziato pratiche per l'affitto dell'altro locale ov'era la cella stessa dell'oracolo di Fortuna, ridotto da secoli al vile uso di cantina, e ha cominciato a raccogliere alcune iscrizioni, salvandole da certa perdizione. L'opera finora spiegata dalla Società merita pertanto viva lode, cui si aggiunga gradito il nostro augurio per nuove e maggiori benemerenze, specialmente nel campo della conservazione dei monumenti che stanno allo scoperto, molto più necessaria che non sia lo scavo di quelli che la pia terra conserva.

La Raccolta Garovaglio nel Museo Civico di Como. — Il 28 febbraio dell'anno 1905, moriva in Milano più che ottantenne il cav. Alfonso Garovaglio, fin dalla prima gioventù appassionato ricercatore e raccoglitore di antichità, legando al Museo Civico di Como la propria raccolta, che ornava tre sale della sua villa di

Loveno sul lago di Como. Il Garovaglio nella sua lunga vita ha scavato e raccolto in ogni parte del mondo antico: dalle rive del Baltico alle sponde del Tigri e dell'Eufrate, nella Svezia, nel Belgio, nell'Italia, in Oriente; e la sua raccolta riflette come in uno specchio la sua intelligente ed amorosa attività di archeologo. La parte predominante della raccolta è costituita, com'è naturale, di oggetti rinvenuti negli scavi romani e preromani della Lombardia, ma non sono pochi nè scarsi di valore gli esemplari che egli raccolse anche altrove, tra i quali sono egregiamente rappresentati i piccoli bronzi, idoletti e utensili, specialmente un *forcipe* di perfetta conservazione, diciannove specchi etruschi figurati e tre di essi inscritti; quindi le oreficerie greco-etrusche, ceramiche, vetri, idoletti e sigilli egiziani ed assiro-babilonesi, mattoni con iscrizioni cuneiformi, una iscrizione fenicia da lui trovata in occasione di certi suoi scavi in Sardegna ed illustrata dal senatore Ascoli, ecc. Con una sollecitudine degna di essere imitata la Direzione del Museo Civico di Como fece adattare due sale a pianterreno del proprio palazzo (lo storico palazzo dei Giovii), e coi primi dell'anno 1906 anche la raccolta Garovaglio diventava patrimonio pubblico ed era aperta agli studiosi e a tutti i visitatori del Museo.

Un nuovo Museo a Smirne. — Il grande Museo imperiale ottomano di Costantinopoli sebbene stia per essere aumentato di un nuovo grande padiglione, sarebbe insufficiente a raccogliere la gran copia di monumenti che vengono in luce in tutto l'impero, e che è specialmente accresciuta da quando la legge turca proibisce l'esportazione degli oggetti d'arte anche se scavati da missioni straniere. Per questo si costruirà a Smirne un nuovo Museo ottomano di cui già si è disegnato il piano, e che sarà destinato a raccogliere tutto ciò che proviene dall'Asia Minore, dal paese cioè in cui parecchie spedizioni scientifiche stanno facendo scavi. L'Italia non ha finora partecipato a queste ricerche, a cui han preso parte tutte le altre nazioni, sebbene più volte le nostre autorità consolari a Smirne abbiano richiamato l'attenzione sull'importanza anche politica che potrebbe avere una missione archeologica italiana in quelle regioni.

Un Museo permanente d'arte bizantina a Grottaferrata. — Dopo la chiusura dell'Esposizione italo-bizantina si pensa ora di costituire nella Badia di Grottaferrata un museo permanente, che raccoglierà calchi, acquarelli, fotografie di monumenti bizantini. L'idea è eccellente e merita di essere in ogni modo incoraggiata.

Il tesoro S. Sanctorum. — Alle preziose opere d'arte venute fuori a S. Sanctorum sarà dedicato un ampio studio di A. Muñoz in un prossimo fascicolo della Rivista. Intanto sappiamo che esse sono state trasportate in Vaticano negli appartamenti papali. Pare però che avendo il tesoro carattere sacro ci sia qualche difficoltà ad esporlo nelle vetrine del Museo Cristiano, non potendosi sottrarlo al culto. Noi esprimiamo vivi voti perchè in chi dovrà giudicare tale questione, la pietà non faccia velo alla scienza, e non si sottragga allo studio un così importante tesoro, tornando a seppellirlo per sempre.

La Direzione del Museo nazionale romano ha acquistato recentemente l'epistilio iscritto, pubblicato nel *Corp. Inscript. Lat.*, vol. VI, 219, così importante, perchè per esso il De Rossi (*Ann. d. Inst. Arch.*, 1858, pag. 392) potè avere conferma alla sua argomentazione, che cioè la IV Coorte dei Vigili avesse stanza sull'Aventino. Questo epistilio era stato veduto e diligentemente copiato da Padre Giuseppe Marchi, ma poi era scomparso. Quando fu acquistato era precisamente in una vigna posta in via Santa Saba, sull'Aventino. Il T di VALENT nella prima riga è inciso sopra un'accurata ma evidentissima abrasione di altra lettera.

Certo il lapicida per errore aveva scritto VALENS: e ciò spiega la abbreviazione *Valent.* per *Valentis*, strana in così bella iscrizione.

La tavola alimentaria di Velleia. — Intorno a questo importantissimo documento del governo imperiale di Traiano venuto in luce, come è noto a tutti, l'anno 1747 tra le rovine di Velleia, esiste manoscritto un ampio trattato del conte Anton Giuseppe della Torre di Rezzonico, eruditissimo comasco del XVIII secolo (nato nel 1709), autore delle *Disquisizioni Pliniane.* In questo manoscritto si trovano anche alcune lettere di eruditi del tempo, quali Marsiglio Venturi e il Du Tyllot ministro plenipotenziario dell'Infante di Parma, che forniscono particolari nuovi intorno alla scoperta dell' insigne monumento. Il prezioso incartamento è fortunatamente in possesso del reverendo Don Santo Monti, presidente della Società Storica Comense, direttore del Museo Civico di Como, dotto ed indefesso investigatore delle cose patrie, che lo rinvenne per caso fra molte carte destinate al concio, e intende farne quanto prima oggetto di pubblicazione.

Nuova iscrizione latina di Chiusi. — È incisa in un cippo di travertino scoperto in occasione di lavori campestri al Sorbo, proprietà Casuccini, nel comune di Chiusi, ed ora trasportato nel podere ai Forti presso la città. L. ARRIO. PRIMIGENO | ARRIA | PRIMA. | MATER. I caratteri sono di forma regolare ed elegante e fanno attribuire l'iscrizione al I secolo.

La pianta di Roma secondo l'Itinerario di Einsiedeln — Il prof. Hülsen in una dissertazione letta nella *Pontif. Accademia Rom. di Archeologia* ha tentato una ricostruzione della pianta di Roma, dalla quale deriverebbe l' Itinerario di Einsiedeln. Egli confrontando l'ordine con cui i monumenti sono enumerati con la loro effettiva posizione è venuto alla conclusione che la pianta che l'ignoto pellegrino ebbe davanti agli occhi nel comporre il suo itinerario non potè avere altra forma che la circolare. Infatti se l' Itinerario si studia sopra una pianta circolare vengono spianate molte difficoltà topografiche rimaste finora insolubili. Che poi a quel tempo esistessero piante di Roma di forma circolare, se ne hanno varie prove. Basta ricordare le due piante circolari incise in tavole d'argento possedute da Carlo Magno, e da lui lasciate in eredità alla cattedrale di Ravenna. L'Hülsen per meglio provare le sue conclusioni ha delineato una pianta circolare di Roma, segnandovi al loro posto i monumenti ricordati dall'Einsiedeln.

Tanto la dissertazione, quanto la pianta dimostrativa saranno presto pubblicate negli atti della *Pontif. Accademia Rom. di Archeologia.*

Un esemplare della ricostruzione delle Terme Diocleziane. — Merita lode l' Amministrazione Comunale di Roma che, per una somma rilevante, ha acquistato un esemplare abbastanza ben conservato della ricostruzione delle Terme Diocleziane, ideata dall' architetto Sebastiano ab Oya. Il volume, rarissimo, è così intitolato: *Thermae Diocletiani Imperatoris, quales hodie etiamnum extant, descriptae delineatae ed in aes incisae ab H. Coccio, et in lucem eductae sumptibus Ant. Perremoti Episcopi Atrebatensis* (di Arras in Francia) Antuerpiae, 1558, in fol. oblung.

L'esemplare acquistato dal Comune di Roma, e collocato nella Biblioteca Capitolina (Palazzo dei Conservatori) consta di 21 grandi tavole e di una più piccola in fine, rappresentante una veduta generale degli avanzi delle terme. Le incisioni sono freschissime. Da una breve nota stampata nel margine della 2ª tavola si apprende che *Sebastianus ab Oya* o *a Noia* fu architetto di Carlo V e di Filippo II, morì a Landrecht nel 1557, e sta sepolto a Bruxelles nella chiesa di S. Gudula. Il Brunet chiama l'opera *très rare*, ed indica due esemplari venduti rispettivamente franchi 525 e 530.

Il progetto di messer Antonio Trevisi per salvare Roma dalle inondazioni del Tevere. — In occasione dell' inaugurazione dell'Antiquarium Comunale al Celio, nuovamente riordinato, il ch. Lanciani parlò del progetto ideato dal famoso architetto o meglio pseudo-architetto messer Antonio Trevisi per salvare Roma dalle inondazioni del Tevere, e consistente nello spostare il corso del fiume, in modo da farlo scorrere fuori della città per mezzo di un canale appositamente scavato. Il Lanciani fece vedere agl' intervenuti un raro esemplare della pianta di Roma del Bufalini. In questa pianta il canale ideato dal Trevisi è rappresentato da un nastro azzurro incollato per le due estremità alla pianta. Da questo fatto e da altre considerazioni il Lanciani dedusse che forse l'esemplare della pianta da lui esibito è proprio quello di cui si serviva il Trevisi per dimostrare la bontà del suo progetto al Papa ed ai Conservatori di Roma. [1]

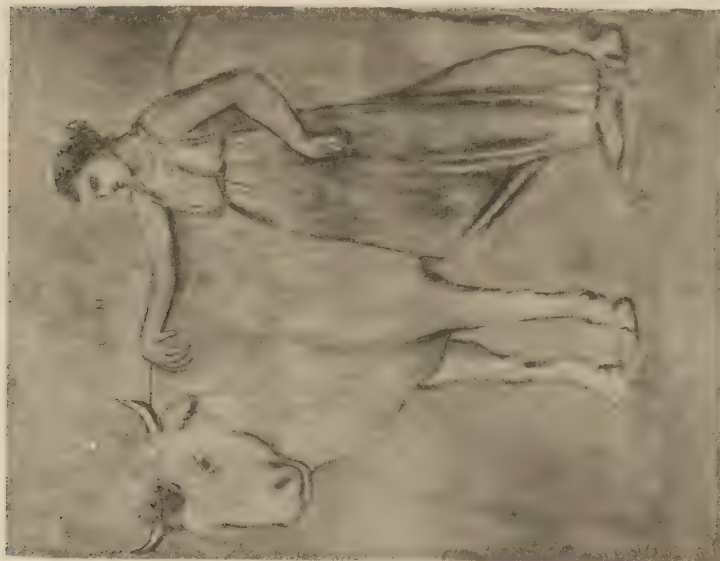
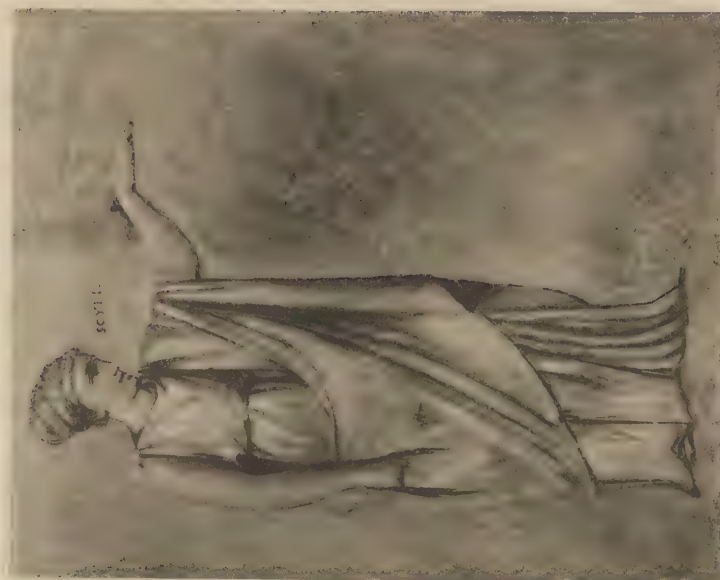
Nell'*Archivio Storico Sardo*, vol. II, fasc. 1°, pag. 36 e segg., il sig. R. Loddo pubblica alcune *Note illustrative su un manoscritto del secolo XVIII, con documenti epigrafici romani, bizantini e medioevali dell'agro cagliaritano*, trascritti con sufficiente esattezza dal professore Michele Plazza che insegnò chirurgia nell'Ateneo cagliaritano dall'anno 1759 al 1789. La raccolta del Plazza è abbastanza importante sia perchè ci dà il mezzo di rettificare la lettura che di alcune iscrizioni hanno fatto altri raccoglitori, sia perchè ci dà la copia di alcune iscrizioni perdute od inedite, come per esempio, quella medioevale segnata col n. 26, e quelle classiche segnate col n. 35. A ciascuna epigrafe il Loddo fa seguire una breve illustrazione, in cui si notano le varianti che presenta la copia del Plazza, confrontata o con altre copie della stessa iscrizione, o con l'originale. Forse era inutile riportare la erronea trascrizione plazziana di alcune epigrafi greche, per es., quella al n. 25, delle quali lo stesso Loddo riporta in nota la giusta lezione fattane o dal Taramelli o dal Solmi. Del resto la pubblicazione del Loddo è molto utile per la storia sarda e per gli studi epigrafici.

[1] Per maggiori notizie sul Trevisi ed il suo progetto v. Beltrami Giovanni: *Leonardo Bufalini e la suo pianta topografica di Roma* in *Rivista Europea*, 1880, vol. XXII, pag. 5-28, e 361-387.

Cagliari romana. — Con questo titolo l'*Archivio Storico Sardo*, vol. II, fasc. 1°, pag. 17 e segg., pubblica una conferenza del professore A. Taramelli, il quale, con istile vivo ed attraente, fa un quadro della vita di Cagliari ai tempi romani, quale apparisce dagli scarsi avanzi monumentali e dalle notizie epigrafiche e storiche. Importanti le brevi osservazioni del Taramelli sulle condizioni agricole e industriali dell'isola sotto il dominio romano, dalle quali risulta, contro la recente opinione del professore Stefano Grande, che non solo il grano ma anche la vite fu coltivata in Sardegna. Ciò è attestato non solo da monumenti epigrafici, ma anche da monumenti artistici, abbastanza numerosi, riferibili al culto di Bacco, la cui esistenza male si spiegherebbe se non si ammettesse in Sardegna la coltura della vite.

IDRIA ATTICA COL MITO DELL' IDRA LERNEA

Roma - Fotot. Danesi

A - MIRRA

B - PASIFAE

C - SCILLA

PITTVRE DI TOR MARANCIA

Roma - Fotot. Danesi

LA PRESVNTA BYBLIS

PITTVRA DI S. BASILIO

Roma - Fotot. Danesi

QVADRO DEL XIV SEC. NEL MVSEO DI STVTTGART

Roma - Fotot. Danesi

SOMMARIO

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·
FASC. I ·

· RES · LAVDIS · ANTIQVAE · ET · ARTIS ·

ROMA
TIPOGRAFIA DELL' UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45
—
1907

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista " Ausonia „ la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire venti annue.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LUCIO MARIANI

VIA PIERLUIGI DA PALESTRINA, 55 – ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 – ROMA.

AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·

· RES · ANTIQVAE ·

LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

VIA FEDERICO CESI, 45

1908

SOMMARIO

ATTI DELLA SOCIETÀ.

Il primo fascicolo della nostra rivista sociale *Ausonia* ha incontrato la generale approvazione. Il Consiglio direttivo ringrazia i personaggi italiani e stranieri e gli autorevoli periodici che vollero dirigere alla Società lusinghiere parole di plauso. Tra le molte lettere pervenute si permette di segnalare quelle di due illustri archeologi Adolfo Furtwängler e Federico von Duhn i quali ambedue si dichiarano convinti della grande utilità che può venire agli studi archeologici e storico-artistici dall'abbracciare in una stessa pubblicazione i monumenti antichi e quelli medievali e moderni. Siamo davvero lieti che questa riunione, da noi caldeggiata specialmente come doveroso e patriottico riconoscimento dell'unità della nostra storia, sia da così grandi maestri riconosciuta utile e sana impresa e non ibrida mescolanza, come alcuno temeva potesse essere giudicata.

Si disse nel fascicolo precedente delle ricerche di una sede per la nostra Società. Siamo lieti di poter rendere noto, che la R. Accademia dei Lincei ci ha concessa una sede gratuita nel palazzo di sua proprietà già Corsini (Via della Lungara, 10 - Roma). Sede più decorosa e onorevole non potevamo desiderare, e rendiamo vive grazie all'Accademia, e al suo presidente senatore prof. Pietro Blaserna, nostro socio, che con tutta la benevolenza si interessò di noi.

Nel decorso inverno per incarico della nostra Società si tennero quattro conferenze a Roma e una a Milano illustrate con proiezioni o con fascicoli di zincotipie. In quelle di Roma furono trattati dalle competenze migliori che si potevano desiderare i temi seguenti:

Lanciani prof. Rodolfo — La grande celebrazione nazionale del 1911 e la passeggiata archeologica.

Pernier prof. Luigi — Gli scavi della missione italiana a Prinià in Creta.

Venturi prof. Adolfo — La basilica di San Francesco in Assisi.

Zippel prof. Giuseppe — Il palazzo di Venezia.

A Milano parlò il prof. Bartolomeo Nogara nell'aula magna dell'Accademia scientifico-letteraria su « Pitture murali di Roma antica ».

Il 30 aprile scorso si tenne l'adunanza generale per l'approvazione dèi bilanci e per le elezioni. Essendosi dimesso il revisore dei conti avv. Vincenzo Lanciarini, gli altri due revisori prof. Pasquale Seccia Cortes e cav. Andrea Vochieri, a norma dello statuto, si scelsero a collega il dott. Ettore Ghislanzoni. I tre revisori presentarono una relazione sul bilancio consuntivo del 1906, riconoscendo esatte le risultanze portate dall'amministratore prof. G. A. Colini, qui sotto notate:

ATTIVO.

Quote sociali da L. 20 numero 102	L. 2040 —	
» » » » 1 (acconto). . . .	» 5 —	
» » » 300 » 4	» 1200 —	
		L. 3245 —

PASSIVO.

Spese di cancelleria	L. 35.10	
» di posta	» 109.36	
» di scritturazione.	» 48.60	
» per conferenze	» 74 —	
» per compensi e mance	» 16.30	
» per riproduzioni artistiche	» 40 —	
» d'amministrazione	» 15.50	
» per stampa di circolari, dello statuto sociale, ecc. .	» 201.50	
		L. 540.36
Si è avuta un'economia di		L. 2704.64

che forma il fondo di cassa per l'esercizio 1907.

Il bilancio fu approvato dall'Assemblea.

Nelle elezioni, per sostituire un vicepresidente dimissionario e un vicepresidente e tre consiglieri scaduti per sorteggio, furono eletti vicepresidenti i soci Lanciani prof. Rodolfo, Orsi prof. Paolo; consiglieri i soci Venturi prof. Adolfo, Rizzo prof. Giulio Emanuele, Gnoli conte prof. Domenico.

Il 3 giugno la Società visitò gli insigni monumenti benedettini di Subiaco con la guida del prof. Hermanin che di quegli edifici si è particolarmente occupato.

La Società intraprenderà presto la pubblicazione dei volumi di studi archeologici e storico-artistici, pubblicazione che forma parte del suo programma (vedi Statuto Sociale art. 25). Il primo volume della serie comprenderà la edizione critica delle laminette orfiche per cura del nostro presidente sen. Domenico Comparetti.

La redazione del presente fascicolo fu affidata ai soci prof. Emanuele Loewy, prof. Lucio Mariani, prof. Luigi Cantarelli, prof. Federico Hermanin, dott. Alessandro Della Seta. Terminatane la preparazione, il prof. Emanuele Loewy, chiamato dal Ministro della Pubblica Istruzione a far parte della Commissione per la pubblicazione delle *Notizie degli Scavi*, ha dichiarato di dover con suo rammarico presentare le dimissioni dal Comitato di redazione della nostra Rivista.

ELENCO DEI SOCI

SOCI PERPETUI.

1. Castellani comm. Augusto - *Roma.*
2. Chigi Zondadari marchese senatore Bonaventura - *Siena.*
3. Comparetti on. sen. Domenico - *Firenze.*
4. Jonas Alfredo - *Francoforte sul Meno.*
5. Municipio di Roma.
6. Paganini ing. Roberto - *Roma.*
7. Pallavicini principe Giulio - *Roma.*

SOCI ORDINARI.

8. Alfonsi Alfonso - *Este.*
9. Amelung dott. Walther - *Roma.*
10. Antonelli avv. Mercurio - *Montefiascone.*
11. Apolloni comm. Adolfo - *Roma.*
12. Associazione Archeologica Romana - *Roma.*
13. Avignone di San Teodoro avv. Domenico - *Roma.*
14. Bacci dott. Peleo - *Firenze.*
15. Bacile di Castiglione barone Filippo - *Spongano* (*Lecce*).
16. Bacile di Castiglione ing. Gennaro - *Bari.*
17. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto - *Milano.*
18. Baglioni prof. Silvestro - *Roma.*
19. Baldi avv. Rodolfo - *Roma.*
20. Balladoro conte Arrigo - *Verona.*
21. Ballerini dott. Francesco - *Como.*
22. Balzani conte prof. Ugo - *Roma.*
23. Baragiola on. Pietro - *Como.*
24. Baragiola prof. Emilio - *Riva San Vitale* (*Canton Ticino*).
25. Barsanti cav. Alessandro - *Cairo.*
26. Bartoli Alfonso - *Roma.*
27. Barzellotti prof. Giacomo - *Roma.*
28. Basile arch. prof. Ernesto - *Palermo.*
29. Beloch prof. Giulio - *Roma.*
30. Benedetti prof. D. Enrico - *Roma.*
31. Bensa prof. Paolo Emilio - *Genova.*
32. Biancale prof. Michele - *Tivoli.*
33. Bianchi-Cagliesi dott. D. Vincenzo - *Roma.*
34. Blaserna on. sen. Luigi - *Roma.*
35. Boccardi contessa Anna - *Roma.*
36. Bodio on. senat. Luigi - *Roma.*
37. Boella dott. D. Ferruccio - *Alba.*
38. Boffi prof. Angelo - *Mortara.*
39. Bonarelli conte dott. Guido - *Gubbio.*
40. Boncompagni principe mons. Ugo - *Roma.*
41. Boni arch. comm. Giacomo - *Roma.*
42. Bordonaro di Chiaramonte on. senat. Gabriele - *Palermo.*
43. Borgatti colonn. Mariano - *Roma.*

44. Boselli on. Paolo - *Roma.*
45. Bragg miss H. B. - *Roma.*
46. Bragg miss S. B. - *Roma.*
47. Breccia prof. Evaristo - *Alessandria d'Egitto.*
48. Brunelli-Bonetti Antonio - *Padova.*
49. Bulwer miss Agnese - *Roma.*
50. Bulwer miss Dora - *Roma.*
51. Caetani-Lovatelli donna Ersilia - *Roma.*
52. Cagnola Guido - *Milano.*
53. Calonghi prof. Ferruccio - *Genova.*
54. Calvia prof. Giuseppe - *Mores (Sassari).*
55. Campanini prof. Naborre - *Reggio d'Emilia.*
56. Campi nob. Luigi - *Cles (Trentino).*
57. Campori march. Matteo - *Modena.*
58. Cannizzaro ing. arch. Mariano - *Roma.*
59. Cantalamessa prof. Giulio - *Roma.*
60. Cantarelli prof. Luigi - *Roma.*
61. Cappelli marchese Alfonso - *Aquila.*
62. Cardinali prof. Giuseppe - *Genova.*
63. Carotti prof. Giulio - *Milano.*
64. Castelfranco prof. Pompeo - *Milano.*
65. Cavagna-Sangiuliani conte comm Antonio - *Pavia.*
66. Cavallari Cantalamessa dott. Giulia - *Torino.*
67. Cerruti on. sen. Valentino - *Roma.*
68. Cervetto prof. Luigi Augusto - *Genova.*
69. Cesano dott. Lorenzina - *Roma.*
70. Chigi principe Mario - *Roma.*
71. Ciaccio dott. Lisetta - *Roma.*
72. Cian prof. Vittorio - *Pisa.*
73. Ciccaglione prof. Federico - *Catania.*
74. Ciccarone on. dep. Francesco - *Roma.*
75. Cirilli dott. Renato - *Roma.*
76. Cocchi prof. Igino - *Firenze.*
77. Coletti dott. Luigi - *Treviso.*
78. Colini prof. Giuseppe Angelo - *Roma.*
79. Columba prof. Gaetano - *Palermo.*
80. Cora prof. Guido - *Roma.*
81. Correra prof. Luigi - *Napoli.*
82. Cottafavi on. dep. Vittorio - *Modena.*
83. Credaro on. dep. Luigi - *Roma.*
84. Croce Benedetto - *Napoli.*
85. Cugia di S. Donato march. Diego - *Roma.*
86. Cultrera dott. Giuseppe - *Roma.*
87. Curtopassi contessa A. - *Roma.*
88. D'Achiardi dott. Pietro - *Roma.*
89. Dal Borgo dott. Pio Paolo - *Pisa.*
90. Dalla Vedova prof. Giuseppe - *Roma.*
91. D'Anconi dott. Paolo - *Firenze.*
92. Danesi cav. Cesare - *Roma.*
93. Da Ponte dott. Pietro - *Brescia.*
94. De Amicis prof. Vincenzo - *Alfedena (Aquila).*
95. De Filippi dott. Filippo - *Roma.*
96. Dei ing. Giunio - *Roma.*
97. Della Seta dott. Alessandro - *Roma.*
98. Della Torre dott. Ruggero - *Cividale del Friuli.*
99. Delogu prof. Pietro - *Catania.*
100. De Mandato cav. Arcangelo - *Costantinopoli.*
101. De Marchi prof. Attilio - *Milano.*
102. De Nicola dott. Giacomo - *Roma.*
103. De Petra prof. Giulio - *Napoli.*
104. De Ruggiero prof. Ettore - *Roma.*
105. De Ruggiero prof. Roberto - *Cagliari.*
106. De Sanctis avv. Filippo - *Roma.*
107. De Sanctis prof. Gaetano - *Torino.*
108. Di Fabio prof. D. Adelchi - *Roma.*
109. Di Lullo prof. Antonio - *Isernia.*
110. Di San Martino conte Enrico - *Roma.*
111. Di Scalea principe sen. Francesco - *Palermo.*
112. Ducati dott. Pericle - *Bologna.*
113. Eusebio prof. Federico - *Genova.*
114. Faberi mons. Francesco - *Roma.*
115. Fago dott. Vincenzo - *Roma.*
116. Felissent on. conte Giangiacomo - *Treviso.*
117. Ferrari prof. Ettore - *Roma.*
118. Ferraris conte Luigi - *Pisa.*
119. Festa prof. Nicola - *Roma.*
120. Filangieri di Candida conte dott. Antonio - *San Potito Sannitico (Caserta).*
121. Fiocca arch. Lorenzo - *Palermo.*
122. Fogazzaro on. sen. Antonio - *Vicenza.*
123. Fonteanive avv. Rodolfo - *Roma.*
124. Fraccaroli prof. Giuseppe - *Torino.*
125. Franchi de' Cavalieri dott. Pio - *Roma.*
126. Fraschetti dott. Attilio - *Ascoli Piceno.*
127. Frati prof. Carlo - *Venezia.*
128. Frova dott. Arturo - *Milano.*
129. Gallavresi dott. Giuseppe - *Milano.*
130. Galli prof. D. Ignazio - *Velletri.*
131. Galli on. dep. Roberto - *Roma.*
132. Gallina prof. Francesco - *Napoli.*
133. Gallo Boleslao - *Roma.*
134. Gamurrini prof. Gian Francesco - *Arezzo.*
135. Ganga prof. Pietro - *Nuoro (Sassari).*
136. Garlanda prof. Federico - *Roma.*
137. Gerini col. G. B. - *Cisano sul Neva.*
138. Gerola dott. Giuseppe - *Verona.*

139. Gervasio dott. Michele - *Roma.*
140. Ghirardini prof. Gherardo - *Padova.*
141. Ghislanzoni dott. Ettore - *Roma.*
142. Giorgi prof. Ignazio - *Roma.*
143. Giovagnoli on. dep. Raffaello - *Roma.*
144. Giuffrida-Ruggeri prof. Vincenzo - *Napoli.*
145. Giuria prof. Emilio - *Roma.*
146. Giussani ing. Antonio - *Como.*
147. Giusti Domenico - *Roma.*
148. Gnoli conte prof. Domenico - *Roma.*
149. Grampini Ottavio - *Roma.*
150. Greppi conte Emanuele - *Milano.*
151. Grossi-Gondi prof. De Felice - *Roma.*
152. Guidi prof. Ignazio - *Roma.*
153. Halbherr prof. Federico - *Roma.*
154. Hermanin prof. Federico - *Roma.*
155. Jatta on. dep. Antonio - *Ruvo di Puglia.*
156. Jatta dott. Michele - *Ruvo di Puglia.*
157. Jerace prof. Francesco - *Napoli.*
158. Joppelli prof. Gaetano - *Napoli.*
159. Lanciani prof. Rodolfo - *Roma.*
160. Lattes prof. Elia - *Milano.*
161. Leonardi dott. Valentino - *Roma.*
162. Locatelli cav. Giacomo - *Fontanella Mantovana.*
163. Loddo dott. Romualdo - *Cagliari.*
164. Loewy prof. Emanuele - *Roma.*
165. Lupacchioli avv. Scipione - *Roma.*
166. Lupattelli prof. Angelo - *Perugia.*
167. Lusignani prof. Luigi - *Parma.*
168. Luzzatti on. dep. Luigi - *Roma.*
169. Magni dott. Antonio - *Milano.*
170. Malaguzzi-Valeri conte dott. Francesco - *Milano.*
171. Malvezzi conte dott. Aldobrandino - *Bologna.*
172. Mancini prof. Ernesto - *Roma.*
173. Marchi dott. Antonio - *Roma.*
174. Mariani prof. Lucio - *Pisa.*
175. Marietti dott. Antonio - *Milano.*
176. Mariotti on. sen. Filippo - *Roma.*
177. Mariotti on. sen. Giovanni - *Parma.*
178. Martinori ing. Edoardo - *Roma.*
179. Marvasi avv. Vittorio - *Napoli.*
180. Mauceri dott. Enrico - *Siracusa.*
181. Mauceri ing. Luigi - *Roma.*
182. Mazzoni Piero - *Firenze.*
183. Mele avv. Augusto - *Napoli.*
184. Mercati mons. Giovanni - *Roma.*
185. Milanese prof. Giovanni - *Treviso.*
186. Milani prof. Luigi Adriano - *Firenze.*
187. Monteverde on. sen. Giulio - *Roma.*
188. Monticolo prof. Giovanni - *Roma.*
189. Montrésor prof. Luigi Massimiliano - *Roma.*
190. Montuori avv. Raffaele - *Napoli.*
191. Moris magg. Mario - *Roma.*
192. Morpurgo dott. Lucia - *Roma.*
193. Mosso on. sen. Angelo - *Torino.*
194. Müller Carlo - *Intra (Novara).*
195. Municipio di Frascati.
196. Municipio di Marino.
197. Municipio di Napoli.
198. Municipio di Venezia.
199. Muñoz dott. Antonio - *Roma.*
200. Museo Civico Correr - *Venezia.*
201. Nardini ing. Oreste - *Velletri.*
202. Negrioli dott. Augusto - *Bologna.*
203. Nogara prof. Bartolomeo - *Roma.*
204. Norsa bey G. - *Alessandria d'Egitto.*
205. Ongaro arch. prof. Massimiliano - *Venezia.*
206. Orbaan dott. J. - *Roma.*
207. Origoni Luigi - *Milano.*
208. Orsi prof. Paolo - *Siracusa.*
209. Ostini cav. Alessandro - *Roma.*
210. Ozzola dott. Leandro - *Roma.*
211. Paolozzi conte Claudio - *Roma.*
212. Paribeni dott. Roberto - *Roma.*
213. Pascal prof. Carlo - *Catania.*
214. Pascucci dott. Domenico - *Sanseverino Marche.*
215. Pasquali dott. Giorgio - *Roma.*
216. Pasquinangeli avv. Giocondo - *Roma.*
217. Patroni prof. Giovanni - *Pavia.*
218. Pecchiai Pio - *Roma.*
219. Pedace prof. Andrea - *Reggio di Calabria.*
220. Pedroli prof. Uberto - *Bologna.*
221. Pellegrini prof. Astorre - *Firenze.*
222. Pellegrini prof. Giuseppe - *Bologna.*
223. Perali Pericle - *Roma.*
224. Perazzi signorina Lina - *Roma.*
225. Pernier dott. Luigi - *Firenze.*
226. Pestalozza dott. Uberto - *Milano.*
227. Petitti di Roreto conte generale Alfonso - *Alba.*
228. Pettazzoni dott. Raffaele - *Roma.*
229. Piccolomini-Clementi conte Pietro - *Siena.*
230. Pigorini prof. Luigi - *Roma.*
231. Poggi avv. Gaetano - *Genova.*
232. Poggi comm. Vittorio - *Savona.*
233. Pompilj on. dep. Guido - *Roma.*
234. Pontani dott. Costantino - *Roma.*

235. Popert signorina Carlotta - *Roma.*
236. Pranzetti comm. Carlo - *Roma.*
237. Prosdocimi prof. Alessandro - *Este.*
238. Puglisi-Marino prof. Salvatore - *Catania.*
239. Puschi prof. Alberto - *Trieste.*
240. Putortí prof. Nicola - *Reggio di Calabria.*
241. Quagliati prof. Quintino - *Taranto.*
242. Ragnisco prof. Pietro - *Roma.*
243. Retrosi prof. Emilio - *Roma.*
244. Ricci prof. comm. Corrado - *Roma.*
245. Ricci prof. Serafino - *Milano.*
246. Ridola on. dep. Domenico - *Matera.*
247. Rivoira comm. Gian Teresio - *Roma.*
248. Rizzo prof. Giulio Emanuele - *Roma.*
249. Rosadi on. dep. Giovanni - *Firenze.*
250. Rossello prof. Adolfo - *Genova.*
251. Rossi dott. Attilio - *Roma.*
252. Rossi prof. Pietro - *Siena.*
253. Sacchi prof. Pericle - *Cremona.*
254. Salinas prof. Antonino - *Palermo.*
255. Santamaria Pietro - *Roma.*
256. Savignoni prof. Luigi - *Messina.*
257. Savini cav. Francesco - *Teramo.*
258. Scano ing. Dionigi - *Cagliari.*
259. Scaravelli Annibale - *Roma.*
260. Scarzello Oreste - *Genova.*
261. Schianchi dott. Domenico - *Avezzano.*
262. Schiaparelli prof. Celestino - *Roma.*
263. Schiaparelli prof. Ernesto - *Torino.*
264. Scialoia on. sen. Vittorio - *Roma.*
265. Scipioni prof. Scipione - *Ascoli Piceno.*
266. Scotti cav. Luigi - *Piacenza.*
267. Scrinzi prof. Angelo - *Venezia.*
268. Seccia-Cortes prof. Pasquale - *Marino (Roma).*
269. Seletti avv. Emilio - *Milano.*
270. Serafini prof. Camillo - *Roma.*
271. Sergi prof. Giuseppe - *Roma.*
272. Soragna march. Antonio - *Milano.*
273. Sordini prof. Giuseppe - *Spoleto.*
274. Spadolini prof. Ernesto - *Ancona.*
275. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella - *Roma.*
276. Spighi arch. prof. Cesare - *Firenze.*
277. Spinelli barone Marcello - *Napoli.*
278. Staderini prof. Giovanni - *Roma.*
279. Stampini prof. Ettore - *Torino.*
280. Stara-Tedde dott. Giorgio - *Roma.*
281. Stettiner comm. Pietro - *Roma.*
282. Sticotti prof. Piero - *Trieste.*
283. Supino prof. Igino Benvenuto - *Firenze.*
284. Tambroni avv. Ugo - *Roma.*
285. Tamilia dott. Donato - *Roma.*
286. Taramelli prof. Antonio - *Cagliari.*
287. Tarasi prof. Michele - *Cosenza.*
288. Taverna conte Paolo - *Roma.*
289. Tedeschi prof. Enrico - *Padova.*
290. Terzaghi dott. Nicola - *Firenze.*
291. Tiranti prof. Vittorio - *Firenze.*
292. Tirelli avv. Adelchi - *Roma.*
293. Toesca dott. Pietro - *Milano.*
294. Tognola cav. Paolo - *Roma.*
295. Tommasini on. sen. Oreste - *Roma.*
296. Tonnini prof. Silvio - *Bologna.*
297. Toscanelli Nello - *Pontedera.*
298. Trasatti Raffaele - *Roma.*
299. Traverso ing. Giovanni Battista - *Alba.*
300. Tropea prof. Giacomo - *Padova.*
301. Turchi prof. D. Nicola - *Roma.*
302. Tuzi prof. Giuseppe - *Roma.*
303. Vaglieri prof. Dante - *Roma.*
304. Vanacore dott. Francesca - *Castellammare di Stabia.*
305. Vasari cav. Alessandro - *Roma.*
306. Venturi prof. Adolfo - *Roma.*
307. Venturi dott. Lionello - *Roma.*
308. Viale comm. Clemente - *Roma.*
309. Viola prof. Luigi - *Taranto.*
310. Vitelli prof. Girolamo - *Firenze.*
311. Vochieri cav. Andrea - *Roma.*
312. Zanardi col. Roberto - *Bologna.*
313. Zanca arch. prof. Antonio - *Messina.*
314. Zannoni arch. prof. Antonio - *Bologna.*
315. Zippel prof. Giuseppe - *Roma.*
316. Zocco-Rosa prof. Antonio - *Catania.*

EDOARDO BRIZIO.

Il 5 maggio scorso, un grave lutto colpiva la nostra Associazione; il vicepresidente prof. Edoardo Brizio, l'illustre archeologo esploratore dell'Emilia e della regione marchigiana, il solerte direttore del Museo Civico di Bologna, il valoroso insegnante di quell'insigne Ateneo, si spegneva quasi improvvisamente, per coma diabetico, all'1.30, nell'età di 62 anni, ancor vegeto e pieno d'entusiasmo per le ricerche, l'insegnamento e gli studi. Egli è morto sulla breccia, poco dopo avere dettato col consueto zelo ed efficacia una lezione ai suoi amati discepoli, e mentre si accingeva a conferire coll'abituale facondia e dottrina, dinanzi al pubblico raccolto numeroso, sopra le antiche civiltà italiche, tema prediletto dei suoi studi, campo principale della sua attività scientifica.

Il rimpianto per la sua immatura perdita è stato manifestato solennemente dalla cittadinanza bolognese che gli tributò grandiosi gli onori funebri, con sincere e calde parole di affetto e di stima pronunciate sulla sua bara dal collega professor Acri,

e da altri, o in iscuola dal Pascoli, già suo discepolo. I colleghi delle varie cattedre di archeologia sentirono il bisogno ed il dovere di commemorare dinanzi agli scolari le virtù dell'estinto e spiegar loro l'opera feconda di lui a vantaggio della disciplina professata. L'Università, nella quale aveva insegnato per più di trent'anni con zelo ed efficacia grandissimi, la Società di Storia Patria per la Romagna e l'Emilia, di cui era solerte segretario da moltissimi anni e che voleva, alla morte del Carducci, farlo suo presidente, se la sua modestia non avesse rifiutato tale onore, l'Accademia dei Lincei che lo annoverava fra i suoi più operosi membri dal 1896, corrispondente prima e dal 1902 accademico nazionale, gli stessi stranieri che l'avevano onorato quale membro dell'Istituto archeologico germanico, fin dal 1874, e dottore onorario dell' Università di Pietroburgo e membro dell'Accademia di Stoccolma, hanno mostrato tutti con pubbliche manifestazioni il dolore per la grave perdita. E la nostra Società, che nel suo nascere ebbe dal Brizio aiuto e conforto, che nel primo volume della rivista accolse l'ultima sua pubblicazione scientifica, sente tutta l'amarezza di questo grave lutto e il bisogno di dedicare alla sua memoria le prime pagine del primo fascicolo, che si pubblica dopo la sua dipartita. E crede di non poter meglio onorare la sua memoria che presentando, insieme ad un breve cenno biografico, un quadro dell'opera sua in un elenco, per quanto è possibile, completo delle sue pubblicazioni.

Edoardo Brizio nacque in Torino il 3 marzo 1846, da una famiglia agiata di commercianti, oriunda di Bia. Suo padre, di nome Pietro e sua madre Luigia, volevano iniziarlo alla loro professione; ma, mostrando il giovinetto inclinazione agli studi classici, acconsentirono che si dedicasse a questi. Frequentò con onore il ginnasio e il liceo, sempre più segnalandosi negli studi letterari. Fece poi parte, tra i fondatori, d'una società di giovani studenti universitari, che pubblicava un giornale letterario con prose, poesie ed altri studi della piccola accademia, incoraggiata dagli stessi professori. Tutti sono ora morti, ultimi Giovanni Emmanuel e Giuseppe Giacosa; e il Brizio spesso si doleva che non gli fosse rimasto neppur uno dei suoi compagni di giovinezza.

Chi lo indusse a coltivare gli studi archeologici ed in ispecie l'iniziò nelle ricerche intorno alle primitive civiltà dell'Italia, fu Ariodante Fabretti, il benemerito raccoglitore d'epigrafi italiche, autore del Glossario, opere compiute, quando da noi tali studi erano del tutto sconosciuti.

Tuttavia nell'ambiente poco adatto, il giovane Brizio poco vantaggio avrebbe potuto trarre da un tal genere di studi, se la fortuna non l'avesse trasportato là, donde essi potevano trarre maggior alimento. In quel torno di tempo, cioè nel 1866, il Bonghi aveva fondato la prima scuola archeologica italiana ed il Brizio, che frequentava allora il secondo anno di università, spintovi dai suoi stessi maestri, prese parte al

concorso bandito nel 1868 e riuscì primo vincitore di esso. E fu dei primi benemeriti alunni che sotto la direzione del Fiorelli, coadiuvato dal De Ruggiero, in mezzo agli scavi di Pompei, ravvivarono le sorti dell'archeologia in Italia.

Dal 1868 al 72, per tre anni, l'ardente giovane piemontese visse in mezzo alle rovine, scavando e studiando, ed immedesimandosi con entusiasmo nell'aura satura di classicismo.

I lavori che gli alunni di Pompei, insieme al De Petra, ispettore degli scavi, e al Barnabei, pubblicarono nei tre volumi della nuova serie del *Giornale degli scavi,* attestano dell'operosità di quella scuola, e il Brizio fu sempre un indefesso lavoratore. Vagava pei varî campi dell'archeologia pompeiana: notizie di scavi da lui sorvegliati dimostrano la diligenza dell'esploratore; interpretazioni di epigrafi, di pitture, rivelano esperienza nella mitologia figurata; illustrazioni di monumenti plastici del Museo di Napoli si trovano in quella raccolta, saggi de' suoi studi completi. Ma il Brizio aveva preso con troppo calore la sua missione, sicchè per gli strapazzi e l'esaurimento, alla fine del suo alunnato, ammalò e dovette per un anno riposarsi in Roma, dove, appena guarito, nel 1872, fu assunto quale segretario presso il comm. Pietro Rosa, allora direttore degli scavi al Palatino.

Fu un giusto premio delle sue fatiche ed un avveduto pensiero della mente illuminata di Quintino Sella quello d'inviare il Brizio in Grecia, dove potè assistere ai primi trionfi delle ricerche archeologiche condotte con scrupoloso metodo scientifico. La dimora nella terra classica dell'arte servì alla formazione della sua vasta cultura come la famigliarità che egli ebbe in Roma col Brunn, maestro sommo della nostra disciplina, servì all'addestramento del suo spirito critico.

Allorchè nel 1875 il Fiorelli fu chiamato dal Bonghi a reggere la Direzione di antichità e belle arti fondata in Roma, fu tra i suoi discepoli pompeiani che scelse i collaboratori, ed il Brizio fu nominato ispettore dei musei e monumenti. Alla scuola classica di Pompei si avvicinava però allora anche chi coltivava gli studi paletnologici, ed il Brizio, diffidente prima verso questi, fu ben presto attratto dalla paletnologia, scienza nata appena allora. In Roma, oltre alle pratiche d'ufficio, studiò musei e monumenti, specialmente seguì l'esplorazione del Palatino e del Foro; e le sue illustrazioni videro la luce nel *Bullettino dell'Istituto archeologico germanico* e nelle *Notizie degli scavi.*

A tale preparazione scientifica ed alle prove del suo lavoro non doveva tardare il compenso, ed a soli 30 anni, nel 1876, vinse il concorso ad ordinario per la cattedra di archeologia nella R. Università di Bologna, donde più non si dipartì.

Il Brizio, a Bologna, succedeva al Rocchi, allievo del Borghesi, e portava sulla cattedra i criteri della scienza nuova che era venuta sostituendo la storia dell'arte e la paletnologia all'epigrafia ed alle antichità, che prima costituivano l'essenza della

archeologia nelle università italiane. Come l'ambiente di Napoli, di Roma e della Grecia aveva fornito al Brizio la sostanza dell'archeologia classica, così ora Bologna, centro ricco in trovamenti preistorici, offerse al suo ingegno versatile ampia materia per nuovi studi. D'allora in poi, camminarono di pari passo le sue ricerche nel suolo felsineo, il museo da lui rammodernato, e l'insegnamento.

Quanto sia stata efficace la sua parola di maestro, mostra l'eletta schiera dei discepoli, alcuni de' quali salirono poi altre cattedre d'archeologia, altri, pur deviando dagli studi archeologici per altri intenti, conservarono amore per questi, appunto perchè il Brizio sapeva instillare ne' discepoli quest'amore. Tre generazioni di scolari, uscite dall'Università di Bologna, lo ricordano con affetto e gratitudine: il chiar. Ghirardini è fra i decani de' suoi allievi; il Pellegrini fu tra i primi rampolli della seconda scuola archeologica italiana, risuscitata con migliori auspicî nel 1889-90; il Quagliati, il Negrioli, il Ducati, appartengono alla più recente generazione di archeologi. Il Pascoli ed altri discepoli de' primi suoi anni d'insegnante ricordano ancora con commozione l'affetto paterno del maestro per gli scolari e l'attrattiva convincente che spirava dalla sua parola semplice e sapiente.

Il Brizio trovò Bologna preparata già all'interesse che destano gli studi paletnologici: il Museo Civico, fondato dal Gozzadini, arricchito dalle scoperte dello Zannoni, era già un centro attraente e uno stimolo al lavoro; il Congresso paletnologico del 1871 aveva rivelato la fecondità del suolo felsineo ed invogliava a proseguire le ricerche, la Società di Storia patria le favoriva e ne pubblicava i risultati nei suoi atti. Il Brizio, fin dal 1872, aveva studiato gli scavi della Certosa e fatto il catalogo del Museo in formazione; ora saliva sulla cattedra pronunciando una prolusione che conteneva già le idee fondamentali della sua paletnologia felsinea, che cercò corroborare proseguendo gli scavi, cui si dedicò interamente con entusiasmo.

Nominato direttore del Museo e sopraintendente degli scavi, ebbe in suo potere i mezzi per fare le ricerche, nelle quali profuse tutta l'energia e la tenacia della sua razza, ed esse gli arrisero in modo singolare.

Opera sua è l'esplorazione di Marzabotto, che rivelò una città etrusca nella sua più caratteristica manifestazione; i suoi scavi ed i suoi studii sulla civiltà felsinea misero in nuova luce le relazioni fra la civiltà di Villanova, da lui ritenuta umbra, e la classica civiltà etrusca. Chiarì meglio le distinzioni fra i varii periodi umbri: Benacci 1° e 2° e Arnoaldi. Queste ricerche gli permisero di entrare in lizza fra i varii dotti del tempo che agitavano la questione etrusca e prender campo con idee originali, sostenute con speciale dottrina e competenza, perchè egli riuniva in sè in modo mirabile le qualità del paletnologo esploratore e la cultura dell'archeologo classico. Egli combattè la teoria Helbigiana sulla origine degli Etruschi, sostenne la provenienza orientale di questi, secondo la tradizione, con argomenti tratti dai

suoi scavi; fissò, pel territorio felsineo, il tempo dell'immigrazione etrusca dal Sud al VI secolo, con ragioni che non furono mai distrutte dalle ricerche ulteriori e neanche da alcune recentissime « controprove ». (V. in *Ausonia*, 1906, p. 123).

Le stazioni e le necropoli dell'età del bronzo, e specialmente la Grotta del Farnè, gli diedero occasione a studiare i rapporti fra la civiltà ligure e le terremare; ed anche in questa si rivelò l'originalità del suo ingegno, lottando con oppositori di grande autorità ed esperienza.

È noto come egli abbia sempre sostenuto, contro il Pigorini, l'idea che la civiltà di Villanova non sia oriunda dalle terremare; e come egli scorgesse nelle stazioni di tipo intermedio, Bismantova, Fontanella, ecc., non una fusione di elementi per contatto locale; ma un argomento in appoggio della sua teoria de' Liguri nelle terremare.

L'estensione, veramente ampia, del territorio archeologico sottoposto alla sua sorveglianza, lo obbligò a dare ai suoi studii un'ampiezza non comune: fino alle Marche ed agli Abruzzi si estendeva la sua attività, nè trascurò i centri lontani, accorrendo qua e là con instancabile lena. La civiltà picena trovò così in lui un illustratore: gli scavi di Novilara la rivelarono e quelli di Atri, Sassoferrato, Tortoreto, Ascoli, Ancona, Montegiorgio, Montefortino, ecc., ne completarono il quadro.

Ma alcuni di questi centri presentavano tracce imponenti di sovrapposizione gallica, p. e. Felsina, Arcevia, o romana, specialmente la necropoli d'Ancona; ed anche di questi strati ci ha dato adeguata illustrazione. In specie i monumenti figurati di arte etrusco-gallica, quali i frontoni fittili del tempio presso Arcevia, furono da lui studiati con cura e passione; fu appunto su questo tema oltremodo interessante, che si chiuse la sua bocca di maestro, il giorno in cui lo colse il malore che lo trasse alla tomba.

Fino agli ultimi giorni, si può dire, la sua attività di direttore di scavi era in funzione: sopra Toscanella nell'Imolese, stazione neolitica, ma di tipo diverso dal consueto, teneva in sospeso la pubblicazione che egli da tre anni preparava. Ed intanto avvenivano sotto l'occhio suo vigile altre scoperte presso Bologna, purtroppo rimaste inedite.

La paletnologia, col suo fascino che tutti abbiamo provato ai giorni nostri, non cancellò in lui la simpatia pel mondo classico; e quasi presago della sua fine ha voluto riprendere negli ultimi giorni di vita un argomento di storia dell'arte greca, l'eterna questione dell'Efebo di Subiaco, in *Ausonia*. Più che a risolvere il problema cogli elementi esistenti, il suo scritto mirava, secondo la natura pratica dello scrittore, a promuovere nuove ricerche nel luogo di scoperta della enigmatica statua. Possa la voce del morente essere ascoltata!

Chi ha conosciuto il Brizio personalmente non può fare a meno di serbare, oltre alla stima per l'archeologo, la dolce memoria d'un amico incomparabile. Il suo

carattere, un po' rude, tenace, e talvolta burbero, sembrava dapprincipio allontanare chi voleva accostarsi; ma il fondo di bontà, di lealtà, di schiettezza assoluta lo rendeva oltremodo caro a chi era riuscito a guadagnarsi la sua stima. Per conoscere interamente l'uomo, bisognava studiarlo nell'interno delle pareti domestiche o nella consuetudine della scuola. Egli si era formata, fin dal 1877, una famiglia, sposando la egregia signorina Adelaide Ballatore, piemontese anch'essa, la quale gli ha dato quattro figliuoli, che sono ora due colte signorine, un giovanotto studioso ed un simpatico fanciullo. L'affetto per la famiglia lo trasfigurava, la dolcezza del suo carattere appariva allora nella infinita bontà dell'animo. Vero tipo di piemontese, semplice di costumi, modesto, aveva un'indomita fierezza e fermezza incrollabile in tutto ciò che era sua convinzione, uno sdegno innato per tutto ciò che non fosse sincero; ma di fronte al sorriso del suo Carluccio, del figliuolo beniamino, sembrava crollare tutto un edificio di muraglie ciclopiche ed apparire nella sua luminosità l'interno dell'animo suo!

Ciò riconoscono non solo quelli che sono stati da lui beneficati; ma gli stessi che talvolta hanno provato la sferza del suo sdegno o l'ira momentanea, sono testimonii della rettitudine e nobiltà dell'animo suo.

L'esempio del Brizio deve restare scolpito nella storia dell'archeologia italiana non soltanto per la copiosa messe di dati scientifici da lui raccolta e coordinata, ma come modello d'un giusto contemperamento tra i varii indirizzi della nostra disciplina, che ha tratto immensi beneficii dalla scienza straniera, ma è rimasta e rimarrà sempre nel suo tipo, italiana.

LUCIO MARIANI.

Pubblicazioni di EDOARDO BRIZIO
nel GIORNALE DEGLI SCAVI DI POMPEI
Nuova serie, vol. I. 1868.

Il tempio della Venus Fisica, pag. 249.
Domus C. Vibii, 4.
Domus D. Caprasii Primi, 89.
Osservazioni sopra una statua del Museo di Napoli (il c. d. Protesilao), 169.
Bassorilievo veronese rappresentante Sofocle e Melpomene, 271.
Minos e Britomarte (pittura), 4.
Danae ed Acrisio (pittura), 6,
Nettuno ed Amimone (pittura), 28.
Ercole ed Auge (pittura), 31.
Due litiganti dinanzi ad un magistrato (pittura), 38.
Piritoo ed i Centauri (pittura), 64.
Ercole che strozza i serpenti, 93.
Psicostasia, 110.
Dedalo ed Icaro, 113.
Belleforonte che s'impossessa del Pegaso, 116,
Teseo ed Ippolito, 124.
Espiazione di Oreste, 141.
La partenza di Bellerofonte, 155.
Processione relativa al culto di Venus Fisica, 187, 219).
Frammento d'iscrizione, 266.
Lo ἀγυιεὺς βωμὸς in Pompei, 231,
La statua di T. Svedio Clemente, 234.
R. SCHOENE, *Quaestionum pompeianarum specimen* (recensione), 199.

Vol. II (1870-72).

Descrizione dei nuovi scavi, pag. 97.
Vesta con Giove infante, (statuetta di bronzo), 48.
Giunone, Taos ed Argo (pittura), 12.
Il genio famigliare (pittura), 45.
Iside Fortuna, Semele ed Espero (pittura), 45.
Epona seduta sull'asino (pittura), 46 e 98.
Giovane coronato e una Baccante (pittura), 49.
Erma di Bacco adornato da una donna (pittura), 51.
Paesaggio con idolo di Bacco, Sfinge e Baccante (pittura), 54.
Una nave caudicaria arrestata da un affascinatore (pittura), 56.
Amore punito da Venere (pittura), 101.
Achille che si arma alla presenza di Teti (pittura), 103.
L'incontro di Ercole e Dejanira con Nesso (pittura), 103.
Combattimento di Teseo contro due amazzoni (pittura), 105.
Due scene del mito di Bellerofonte (pittura), 107.
Nozze di Nettuno ed Anfitrite (musaico), 36.
Iscrizioni latine dipinte, 5 e 11.
Iscrizioni latine graffite, 44.
Lapidi, 44.
Sopra un dipinto della casa di Sirico, 59.
Sopra un dipinto della casa di N. Popidio Augustiano, 289.
Sulla statuetta di Narciso del Museo di Napoli, 62.
W. HELBIG, *Beiträge zur Erklärung der campan. Wandbilder* (recensione), 26, 62 e 113.

PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO
DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

Pitture vascolari, B. 1871, pag. 154-159.
Scavi della Certosa presso Bologna, 1872, pag. 12-26; 76-92; 108-117; 177-185; 202-221.
Scavi nel Foro Romano, 1872, pag. 225-236; 257-264.
Due bassorilievi in marmo, 1872, pag. 209-233, M. IX, 47,48, tav. d'agg. P.
Scoperte nella vigna Casali, B. 1873, pag. 11-12.
Tombe dipinte di Corneto, 1873, pag. 73-85; 97-107; 153-204.
Musaici di Baccano, 1873, pag. 127-138.
Testa in marmo rappresentante Fileta di Coo, A. 1873, pag. 98-106, tav. d'agg. L.
Tombe dipinte di Corneto. B. 1874, pag. 99-104.
Pitture etrusche di Cerveteri, 1874, pag. 128-136.
Due statue dell'epoca greca arcaica, A. 1874, pag. 49-73; M. X, 2, tav. d'agg. L M.

Testa ateniese di Efebo, A. 1876, pag. 62-71, tav. d'agg. G H.

Menelao, Elena ed Etra, vaso del Museo civico di Bologna, A. 1878, pag. 61-70 M,. X t. 54 e 54 a.

Vasi dipinti di Bologna, B. 1878, pag. 214-224.

Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino, Roma anno 1876.

La grotta del Farnè nel Comune di San Lazzaro presso Bologna, Bologna 1882.

MONUMENTI DEI LINCEI.

Vol. I, 1890-92, *Relazione sugli scavi di Marzabotto presso Bologna, dal novembre 1888 a tutto maggio 1889*, pag. 249 e segg.

Vol. V, 1895, *La necropoli di Novilara*, pag. 85 e segg.

Vol. IX, 1899, *Il sepolcreto gallico di Montefortino presso Arcevia*, pag. 617-808.

PUBBLICAZIONI SPARSE

disposte in ordine cronologiche

1877. — *Gli Umbri nella regione circumpadana*, (*La Perseveranza*, 1877, 31 marzo, 1, 4 e 7 aprile).

Sulla fonderia di antichi oggetti di bronzo scoperta a Bologna (*La Perseveranza*, 1877, 8-9 settembre).

1879. — *Antichità e scavi di Adria*, (*Nuova Antologia*, 2ª serie, vol. XVIII, pag. 440).

1880. — *Gli Italici nella valle del Po*, (*Nuova Antologia*, 2ª serie, vol. XX, pag. 429).

I Liguri nelle terremare, (*Nuova Antologia*, 2ª serie, vol. XXIII, pag. 668).

1881. — *Il Museo Civico di Bologna*, (*La Cultura*, a. 1, pag. 103).

Monumenti archeologici della provincia di Bologna, (Bologna, 1881, 45 pp. in-12 con 4 tav. (estr. dalla *Descrizione dell'Appennino Bolognese*).

1882. — *Le scoperte archeologiche del podere Arnoaldi-Veli* (*Gazzetta dell'Emilia*, 1882, numero 36).

Guida del Museo Civico di Bologna, Bologna, 1882, 66 pag. in-8 e 3 piante, (pubblicata insieme con M. Frati).

1883. — *Ricerche paletnologiche nell' Imolese*, (*Not. degli scavi*, 1883, pag. 23).

Ancora della stirpe ligure nel Bolognese, (*A. e Mem. d. deput. di storia pat. per le prov. di Romagna*, 3ª serie, vol. I, pag. 254).

Necropoli « tipo Villanova » nell' Ungheria, (*A. e Mem.*, c. s., 3ª serie, vol. I, pag. 320).

1884. — *Villaggio preistorico nell'Imolese*, (*Not. degli scavi*, 1885, pag. 22).

Villaggio preistorico a fondi di capanne nell' Imolese, con una tav. (*A. e Mem. d. Deput. di storia pat. per le prov. di Romagna*, 3ª serie, vol. II, pag. 93).

Sulla nuova situla di bronzo figurata trovata in Bologna, con 2 tav. (*A. e Nem.* c. s., 3ª serie, vol. II, pag. 269).

1885. — *La provenienza degli Etruschi*, con 2 tav. (*A. e Mem.* c. s., 3ª serie, vol. III, pagina 119).

1886. — *Notizie e scoperte archeologiche nel Bolognese*, (*A. e Mem.* c. s., 3ª serie, vol. IV, pag. 219).

Guida alle antichità della villa e del museo etrusco di Marzabotto, (Bologna 1886, 56 pp. in-16).

1887. — *Una Pompei etrusca* (*Nuova Antologia*, 3ª serie, vol III, pag. 290).

Di una terramara al Poggio della Gaggiola e di altra a Santa Maria Villiana nel comune di Porretta (*Not. scavi*, 1887, pag. 387).

Tombe e necropoli galliche della provincia di Bologna, con 3 tav. (*A. e Mem. d. Deput. di storia pat. per le prov. di Romagna*, 3ª serie vol. V, pag. 457).

Guida del Museo Civico di Bologna, (Bologna, 1887, 79 pp. in-16 con 3 piante).

1888. — *Sepolcro di tipo Villanova scoperto a Moglio nel comune di Praduro e Sasso*, (*Not. scavi*, 1888, pag. 54).

Scoperte archeologiche nel Bolognese, (*Not. scavi*, pag. 410).

Sepolcri antichi scoperti nel comune di Casalecchio del Reno, (*Not.*, c. s., pag. 721).

1889. — *Costumi degli Umbri nel territorio felsineo, parte I*, (*Nuova Antologia*, 3ª serie, volume XXII, pag. 217; vol. XXIII, pag. 462).

Delle antichità raccolte dal sac. Don Francesco Renzi in S. Giovanni di Galilea, (*Not. scavi*, 1889, pag. 214).

Scavi dell'arcaica necropoli italica nel predio già Benacci, ora Caprara, presso Bologna negli anni 1887-88, con figg. e una tav. (*Not.*, c. s., pag. 288).

Il nuovo Museo Nazionale delle antichità in Roma, (*Nuova Antologia*, serie 3ª, vol. XXIV, pagina 409).

1890. — *Sepolcri italici della necropoli felsinea fuori Porta Sant'Isaia* (*Not. scavi*, 1890, pagina 104, 135, 274, 371).

Sepolcri italici scoperti nell' arsenale militare a mezzodì di Bologna (*Not.*, c. s., pag. 228).

Sepolcreto italico scoperto nel lato nord di Bologna (*Not.*, c. s., pag. 232).

1891. — *Sepolcri italici scoperti a poca distanza dall'abitato di San Giovanni in Persiceto*, (*Not. scavi*, 1891, pag. 81).

Scoperte nella necropoli di Numana nel comune di Sirolo presso Ancona, (*Not.*, c. s., pag. 115 149, 193).

Villaggio preistorico a fondi di capanne scoperto nel comune di Arcevia, (*Not.*, c. s., pag. 241).

Scoperta di antichi sepolcri presso Osimo, (*Not.* c. s., pag. 282).

1892. — *La provenienza degli Etruschi*, (*Nuova Antologia*, serie 3ª, vol. XXXVII, pag. 126; vol. XXXVIII, pag. 128).

Nuovi sepolcri italici scoperti nel comune di San Giovanni in Persiceto (*Not. scavi*, 1892, pagina 191).

Sepolcreti di tipo Villanova nella provincia di Bologna (*Not.* c. s., pag. 219).

Sepolcri arcaici scoperti a Novilara nel territorio pesarese, con figg. (*Not.* c. s., pag. 224).

Nuovi scavi nella necropoli di Novilara presso Pesaro, (*Not. scavi*, pag. 295).

1893. — *Sepolcri italici scoperti in Bologna fuori Porta Sant'Isaia*, con figg. (*Not. scavi*, 1893, pag. 177).

Nuovi sepolcri italici scoperti nella provincia di Bologna, con figg. (*Not.* c. s., pag. 315).

Ascia e martello litico rinvenuti nella parrocchia di Montecalvo comune di San Lazzaro, provincia di Bologna, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 317.

Frammenti di stoviglie provenienti dalla Grotta di Frasassi, comune di Fabriano, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 325).

1894. — *La fossa di confine nei sepolcreti italici* (*A. d. Soc. Rom. di antropol.*, vol. I, pagina 227).

Antichità scoperte nella città d'Imola e nel suo territorio (*Not. scavi*, 1894, pag. 272).

Prima relazione sulle scoperte archeologiche nel Riminese, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 292).

1896. — *Scoperta di una terramara a Castenaso in prov. di Bologna*, con figg. (*Not. scavi*, 1896, pag. 61).

Stazione preistorica scoperta a San Zaccaria in prov. di Ravenna, (*Not.* c. s. pag. 85).

Villaggio e sepolcro dell'età della pietra a Colunga, comune di San Lazzaro dell' Emilia, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 359).

Scoperte archeologiche nella provincia di Teramo, (*Not.*, c. s., pag. 513).

1897. — *Di una spada di bronzo ad antenne della prov. di Ascoli Piceno*, con fig. (*Not. scavi*, 1897, pag. 135).

1898. — *Epoca preistorica dell'Italia* (*Storia politica d'Italia scritta da una Società di professori*, edita dal Vallardi, fasc. 35-36).

Ripostiglio di pani di rame scoperti in contrada Cappella, comune di Castelfranco nell'Emilia con figg. (*Not. scavi*, 1898, pag. 226).

Sepolcri tipo Villanova di Verucchio. con figg. (*Not.* c. s., pag. 343).

Ascia di rame scoperta nel fondo Padovani a Borgo Panigale nel Bolognese, con fig. (*Not.* c. s., pag. 402).

Paalstab di bronzo rinvenuto presso Mordano nell'Imolese, (*Not. scavi*, pag. 405).

1899. — *Tomba ad umazione contenente oggetti litici ed armi di rame, scoperta nella località detta Poggio Aquilone*, con figg. (*Not. scavi*, 1899, pag. 283).

Sepolcri preistorici scoperti presso la nuova stazione ferroviaria di Fabriano, con figg. (*Not.* c. s., pag. 370).

1901. — *Scoperta di un tempio romano e della necropoli preromana in Atri*, con fig. (*Not. scavi*, 1901, pag. 181).

1902. — *Necropoli preromana scoperta nel fondo detto la Pretara presso Atri*, con figg. (*Not. scavi*, 1902, pag. 229).

Sepolcri preromani scoperti nella provincia di Teramo, con figg. (*Not.*, c. s., pag. 257).

Scoperta della necropoli preromana e romana di Ancona, con figg. (*Not.*, *scavi*, pag. 487).

1903. — *Tombe picene scoperte in contrada San Savino presso Montegiorgio*, con figg. (*Not. scavi*, 1903, pag. 84).

Oggetti preromani del Museo di Fermo, (*Not.* c. s., pag. 114).

1904. — *Ravenna, Frammenti di sarcofago figurato.* (*Not. scavi*, 1904, pag. 6).

Faenza, Scoperta di sepolcro romano sulla destra del Lamone. (*Not.* c. s., pag. 101).

Ravenna, Sepolcreto cristiano presso Classe. (*Not.* c. s., pag. 177).

San Severino-Marche, Iscrizioni sepolcrali scoperte nel territorio del Comune. (*Not.* c. s., pag. 192).

La statua del giovane di Subiaco e la Niobide Chiaramonti, (*Ausonia*, 1906, I, pagg. 21-32).

ARTICOLI

LA NIOBIDE DEGLI ORTI SALLUSTIANI.

(Tav. I-III)

La statua che qui illustriamo è stata ritrovata in un cunicolo antico presso il lato destro del così detto Ninfeo degli Orti Sallustiani [1] e propriamente vicino all'angolo che la moderna via Collina fa con la piazza Sallustiana, in un'area appartenente alla Banca Commerciale Italiana. Secondo un'abitudine, che spesso riscontriamo per i ritrovamenti del sottosuolo di Roma, la figura era stata nascosta, quasi che la si volesse salvare da un pericolo sovrastante, e a ciò deve il suo mirabile stato di conservazione. Appena essa venne alla luce vi si riconobbe subito dall'atteggiamento la figura di una Niobide, ed allorquando la vidi per la prima volta un mese dopo la scoperta, nel luglio dello scorso anno, ebbi occasione di esprimere l'opinione che essa si ricollegasse a due altre statue, quella di un giovane disteso e di una fanciulla corrente della Glittoteca Ny-Carlsberg in Copenaghen, che erano state illustrate dall'Arndt [2] e considerate dal Furtwängler [3] parti di un frontone colla rappresentazione dei Niobidi. [4]

Io non so se l'osservazione fosse stata fatta prima, so per altro che essa è stata ripetuta e stampata più volte in appresso [5] e, dato questo consentimento generale, non credo sia più necessario l'insistervi. Possiamo, quindi, passare direttamente alla descrizione e all'esame della statua, riservandoci di fare in ultimo delle considerazioni generali sul gruppo. Debbo prima, per altro, porgere i miei più vivi ringraziamenti al comm. G. Page, direttore della sede della Banca Commerciale Italiana in Roma, il quale mi ha permesso di fare delle nuove fotografie della statua, [6] donde sono tolte le nostre figure, e al prof. G. E. Rizzo, direttore del Museo Na-

[1] R. LANCIANI, *Il gruppo dei Niobidi nei Giardini di Sallustio*, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1906, pp. 157-185; G. E. RIZZO, *Statua di una Niobide scoperta nell'area degli Orti Sallustiani*, in *Not. degli Scavi*, 1906, pp. 434-446.

[2] C. JACOBSEN, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tt. 38-40, pp. 65-67; tt. 51-52, pp. 81-82.

[3] A. FURTWÄNGLER, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II, pp. 279-296; 1902, pp. 443-455; e in *Aegina*, München, 1906, p. 338.

[4] Anche sulla nostra statua il Furtwängler s'è già pronunziato: vedi la *Beilage* all'*Allgemeine Zeitung* di Monaco, 12 dicembre 1906.

[5] Vedi tra gli altri R. LANCIANI, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1906, pp. 176-177; E. BRIZIO in *Ausonia*, 1906, p. 26; G. E. RIZZO, in *Not. degli Scavi*, 1906, pp. 442-444.

[6] Le fotografie sono state fatte con grande cura dal signor C. Faraglia.

zionale alle Terme, che ha voluto, con squisita cortesia, cedere a me, dietro mia richiesta, la illustrazione della statua, illustrazione che egli s'era riservata.

***

La statua, alta dalla base al gomito destro m. 1,49 e poggiante su di un plinto che ha la massima lunghezza di m. 0,87,[1] è in marmo pario e rappresenta una fanciulla nell'atto di abbattersi al suolo colle ginocchia piegate, colpita a morte da un dardo nella schiena. Colla testa rivolta in alto in atteggiamento di dolore e di supplica, essa cerca, colla destra ripiegata all'indietro, di strappare lo strale, mentre coll'avambraccio sinistro e col dorso della mano, premendo il punto ferito, mantiene aderente alla schiena l'*himation*, suo unico indumento, che forse scivolato dalle spalle, nella rapidità della fuga, sta, in questo istante di abbandono, per cadere a terra. La figura, in tal modo, si presenta nuda all'infuori della gamba destra piegata, sulla quale appunto l'*himation* ha trovato un appoggio e di una parte della gamba sinistra sulla quale scivolando s'è fermato l'altro lembo del mantello. I due punti di appoggio, per altro, non hanno impedito che il panneggiamento riversandosi sul plinto, ondulato e irregolare a mo' di terreno, lo abbia ricoperto lasciandone solo visibili gli orli. Per la posizione notiamo che la figura ha le gambe quasi perfettamente di profilo ad indicare il movimento durante il quale essa è stata arrestata dal colpo mortale, ed ha il torace e la testa di scorcio, ma di uno scorcio così limitato che tutta la parte superiore del corpo, pur seguendo il movimento degli arti inferiori, si offre nella veduta più ampia possibile dinanzi allo spettatore: questa coordinazione delle parti rivela che la figura è stata creata per una sola veduta, quella appunto in cui esse nascondono il meno di loro stesse.

La statua, come ho già detto, è in perfetto stato di conservazione; essa si era spezzata solo a metà del braccio destro[2] e, salvo alcune piccole scheggiature negli orli del panneggiamento, manca del lobo dell'orecchio destro, delle estremità delle dita nella mano destra e del solo pollice nella mano sinistra. Ma essa offre dei dettagli tecnici che già il Furtwängler aveva notato nelle statue di Copenaghen, cioè una lavorazione a trapano per alcune parti e il segamento e il rapportamento per certe altre.[3] Così a trapano sono lavorati gli angoli della bocca, e segate e rapportate appaiono le estremità delle dita nel piede sinistro, il mignolo nel piede destro e un lembo del mantello per un'altezza di m. 0,26 nel lato sinistro, dal piano del

[1] Vedi per altre misure più dettagliate G. E. Rizzo, *l. c.*, p. 436.

[2] Confr. la rappresentazione della figura, prima del ricongiungimento del braccio, in G. E. Rizzo, *l. c.*, p. 435, f. 1.

[3] A. Furtwängler, *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II, p. 282.

polpaccio al gluteo. In comune colle statue di Copenaghen ha anche l'altro dettaglio tecnico della originaria esistenza di alcune parti in metallo:[1] infatti, al pari della statua di fanciulla corrente, portava gli orecchini come indicano il foro intatto nel lobo dell'orecchio sinistro e la traccia del foro nell'orecchio destro, e al pari del giovane disteso, aveva una freccia conficcata nel dorso sulla linea di confine tra il nudo e il panneggiamento,[2] come mostra il buco ancora visibile.

Per ciò che riguarda la trattazione della forma, la statua presenta le caratteristiche di uno stile ancora legato. Lasciando pur da parte l'esame di altri elementi, quali ad esempio quello delle articolazioni in cui l'artista si mostra ancora inabile (ciò che appare oltremodo evidente nel piede sinistro che richiama alla mente un analogo difetto nel piede destro della fanciulla corrente di Copenaghen), la trattazione del volto, del nudo, del panneggiamento, concordano nel dare l'impressione di uno stile ancora non interamente libero.

Nella testa è soprattutto notevole il tipo dell'acconciatura e la trattazione dei capelli. L'acconciatura, a capelli ondulati e sagomati sulla fronte a foglia d'edera, è caratteristica del V secolo; gli esempî sono assai noti[3] e basterà tra le sculture frontonali ricordare la testa di Lapitessa del frontone occidentale d'Olimpia.[4] Ma tratto distintivo della nostra statua è l'allungamento conico del groppo dei capelli sulla nuca e per questo dettaglio essa trova riscontro in una testa del Museo delle Terme.[5] Solo se la testa di questa Niobide conserva l'andamento generale dell'acconciatura di tipi della prima metà del V secolo, si rivela molto più sviluppata delle altre per la trattazione delle singole ciocche, giacchè qui all'ondulazione dei capelli che nei tipi anteriori si svolgeva unicamente nella seconda direzione del piano, si aggiunge una ondulazione nella terza dimensione, sicchè le piccole trecce in parte s'accavallano e tolgono all'acconciatura quell'appiattimento che è ancora così visibile nella testa del Museo delle Terme. E il medesimo fenomeno della conservazione di uno schema antico ma corretto da una maggiore preoccupazione di naturalezza si riscontra negli occhi. La forte sporgenza delle palpebre che quasi come dei piccoli cercini circondano il bulbo, la convessità accentuata del bulbo medesimo sono caratteristiche che contraddistinguono i marmi d'Olimpia, ma sono elementi che riscontriamo ancora, soprattutto per la conformazione delle palpebre, nelle teste del fregio del Partenone. Per questo dettaglio infatti la testa della Niobide sta tra l'arte di Olimpia e l'arte fidiaca: essa ha ancora la sporgenza del bulbo, ma ha diversificato il decorso delle

[1] A. FURTWÄNGLER, *l. c.*, pp. 282-283.

[2] P. ARNDT, in *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 81.

[3] Vedi quelli citati dall'ARNDT in *Glypt. Ny-Carlsberg*, tt. 31-32, pp. 49 e segg.

[4] *Olympia*, III, t. XXV.

[5] L. MARIANI, D. VAGLIERI, *Guida del Mus. Naz. rom.*², p. 53 n. 7; W. HELBIG, *Führer*², II, 1071; P. ARNDT, in *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 50, f. 27; G. E. RIZZO, *Not. degli Scavi*, 1906, p. 439.

palpebre riducendo l'arcuamento della inferiore. Insisto su questo dettaglio della conformazione degli occhi perchè in essi riscontro uno dei tratti che debbono fare escludere la ipotesi che qui si abbia un' opera eclettica intenzionalmente arcaizzante; giacchè ogni volta che appunto la scuola eclettica romana ha copiato o riadattato modelli dell'arte arcaica finiente, le maggiori tracce della mancanza di sincerità nella sua opera le ha lasciate nella trattazione degli occhi. In accordo con la conformazione dei capelli e degli occhi sono gli altri elementi del volto: la sagoma nettamente ovale, l'incontro ancora sensibile dei piani faciali, un certo appiattimento del piano di prospetto, sono tutti segni caratteristici del persistente legamento dello stile.

I dati che abbiamo raccolto nell'esame del volto vengono confermati dall'esame del nudo. Certo per il nudo questa statua ha la sua maggiore importanza giacchè, ad esclusione di opere che come la Venere dell'Esquilino [1] si dubita se siano fedeli riproduzioni di tipi arcaici, è questo il primo nudo femminile che appare nella statuaria greca.[2] E che l'arte fosse alle prese con un problema nuovo lo rivelano gli effetti che essa ha raggiunto: senza dubbio questo è un nudo femminile solo per la presenza delle mammelle, giacchè la piattezza della superficie, la mancanza di qualunque incavo nei fianchi, il decorso del solco inguinale sono proprî piuttosto di un nudo di efebo che non di fanciulla.

Il panneggiamento è trattato a grandi linee per lo più parallele o poco divergenti, con dorsi appiattiti o angolari, con mancanza assoluta di ondulazioni o convessità, con iscarsezza notevole di piegoline che variino e animino lo schema generale. La veduta del dorso è a questo proposito oltremodo istruttiva, giacchè se pure dobbiamo ammettere che essa, perchè non visibile, sia stata trascurata dall'artista, d'altra parte dal decorso sommario delle sue pieghe appar chiaro con quali mezzi limitati l'artista cercasse di ottenere i suoi effetti. Il panneggiamento, come la trattazione del volto, rivela che siamo di già lontani dalle sculture di Olimpia, e che non siamo ancora giunti all'ardita arte innovatrice del Partenone, ma con i marmi del Partenone ha in comune un dettaglio, quello delle piccole strie che distinguono il vivagno [3] della stoffa.

Tracce di un' arte legata vedo ancora nella posizione della figura. Essa offre senza dubbio un motivo non ancora apparso nella scultura, quello della figura che

[1] W. Helbig, *Führer*², I, 582.

[2] A noi, che conosciamo la tradizione artistica del mito dei Niobidi soprattutto attraverso il tipo del gruppo degli Uffizî, che pone quasi un contrasto tra la nudità delle figure mascoline e il ricco panneggiamento delle figure femminili, appare eccezionale una Niobide seminuda; ma che vi fosse una tradizione artistica che ammetteva anche per le figure delle Niobidi la nudità lo indica la pittura pompeiana con il tripode: vedi *Mus. Borb.*, VI, t. XIV.

[3] A. Michaelis, *Der Parthenon*, tt. 9-14; Brunn-Bruckmann, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, tt. 109, 194. Ed è anche elemento che si trova in alcune statue, vestite di peplo, prefidiache: vedi L. Mariani, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1897, pp. 172, 177; 1901, p. 75.

Statua di Niobide dagli Orti Sallustiani
(Veduta del dorso)

correndo si abbatte, ma questo motivo nuovo è ottenuto con un mezzo antico, quello della corsa a ginocchia piegate. Per quanto parecchi decennî separino questa statua da quelle del tipo della Nike di Delo, noi troviamo che l'arte è nella necessità di ricorrere al medesimo mezzo se vuole rappresentare una figura che non sia più in equilibrio stabile sul suolo, e questo mezzo antico è quello del panneggiamento che compie una funzione statica, tenendo sospesa la figura al disopra del terreno. Ma al di fuori di questa funzione statica quale diverso effetto non è ottenuto col medesimo mezzo nelle due opere? Nella Nike arcaica il panneggiamento striscia al suolo e dà la sensazione che la figura debba da un momento all'altro sollevarlo in un volo più alto, nella nostra Niobide il panneggiamento, caduto sulla coscia destra e già distesosi sul terreno, dà l'impressione che accompagni la figura nella sua caduta, e quasi la guidi verso terra.

Ed il motivo della corsa a ginocchia piegate è senza dubbio adattato qui con grande maestria, giacchè serve a farci cogliere un attimo di equilibrio instabile. V'è, possiamo dire, qualche cosa di mironiano nell'atteggiamento della figura; noi sappiamo che essa potrà mantenersi in tale posizione solo per un istante, ma questo istante serve a farcela raffigurare nel momento precedente in cui essa correva libera sul suolo e nel momento susseguente in cui il ginocchio sinistro ora sospeso dovrà toccare il suolo facendola cadere riversa sul terreno. Ma pure con questa concezione così nuova del movimento non è in armonia la trattazione del corpo: la severa rigidità delle linee del tronco non è in alcun modo turbata, ed immobile rimane la linea mediana del torace.

Concludendo, la trattazione del volto, del nudo, del panneggiamento, la posizione, il movimento, tutto rivela nella statua dei Giardini Sallustiani qualche cosa che la tiene ancora legata agli antichi schemi dell'arte, ma tutto rivela anche una grande abilità nell'adattamento di questo patrimonio ed una preoccupazione costante di arricchirlo di nuove osservazioni tratte dalla natura. I marmi d'Olimpia e quelli del Partenone ci dànno i termini cronologici dentro i quali può essere collocata la statua, [1] per quanto non sia da escludere che essa sia opera di un maestro che, pur non avendo subìto l'influenza della grande innovazione fidiaca, di Fidia fosse contemporaneo. Il quarto di secolo che corre tra il 450 e il 425 è quindi a mio parere il periodo a cui può appartenere la nostra statua e l'esame della figura nel suo aggruppamento e lo stile delle altre due statue che ad essa vanno ricollegate confermano questi termini cronologici.

[1] Questi stessi sono i termini che il FURTWÄNGLER, *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II, p. 286, proponeva per le due statue di Copenaghen.

*
* *

La scoperta della nuova statua porta delle prove stilistiche in appoggio alla ipotesi del Furtwängler che le due figure di Copenaghen facessero parte di un medesimo gruppo frontonale, giacchè se prima, dato il fatto che per la fanciulla fuggente della Glittoteca Ny-Carlsberg si davano come luogo di provenienza non i Giardini di Sallustio ma l'Esquilino, e che pochi erano gli elementi di comparazione tra le due figure, essendo l'una completamente nuda e l'altra completamente vestita, l'ipotesi del loro aggruppamento si fondava soprattutto sul motivo rappresentato e sui dettagli tecnici della lavorazione, ora invece, per il ritrovamento della Niobide cadente che, essendo figura seminuda ma provvista anche di un ricco panneggiamento, costituisce quasi un legame intermedio tra le due figure Jacobsen, la ipotesi viene corroborata dalle evidenti simiglianze stilistiche e da tratti corrispondenti nell'atteggiamento. Per l'atteggiamento basta infatti osservare come la posizione del braccio destro della Niobide cadente corrisponda a quella del giovane disteso; per lo stile quale concordanza vi sia negli elementi del volto di tutte e tre le figure così nell'ovale del viso come nella trattazione dell'occhio, così nella espressione della bocca semiaperta, che lascia intravvedere i denti, come nella conformazione delle orecchie. Una rassomiglianza poi innegabile v'è nella trattazione del panneggiamento tra la nostra figura e la Niobide fuggente. Le pieghe non molto profonde, tendenti ad un decorso parallelo, con i dorsi appiattiti o angolari, che abbiamo riscontrato nella Niobide ora tornata alla luce, erano già caratteristiche della figura fuggente Jacobsen. E nessuna parte del panneggiamento quanto quello che si distende sul plinto può rivelare la corrispondenza stilistica tra le due figure: di fatti già questa distensione sul plinto, elemento che è proprio dei frontoni di Olimpia e di quelli del Partenone, le accomuna, ma ancor più le accomuna il decorso delle pieghe medesime nella loro distensione.

E se le due figure di Copenaghen si riannodano stilisticamente a quella della Banca Commerciale esse presentano nella loro forma e nel loro atteggiamento molti punti di contatto con quei due gruppi di opere d'arte architettoniche che ho già più volte tratto a paragone, le sculture di Olimpia e del Partenone.

Per l'attitudine della Niobide fuggente è ovvia la comparazione con la figura di Iris del frontone orientale del Partenone,[1] ed è tanto più ovvia, oltre che per il motivo generale che è quello della corsa « in posa » in cui la figura si mostra col torace di prospetto verso lo spettatore, anche per il motivo dell'*apoptygma* del peplo rialzato dietro il capo. Infatti questo motivo della figura « velificantesi » che, se è

[1] Questo confronto è stato già fatto da C. Robert, in *XXI. Hall. Winckelmannsprogr.*, 1897, p. 33.

stato in appresso usato come motivo di maniera nell'arte ellenistica e romana anche per le figure in riposo, dovette in origine essere stato creato solo per le figure in movimento, perchè solo il movimento legittima questo rigonfiamento della stoffa ridotta così alla funzione di vela, è una diretta derivazione del motivo del volo nelle figure alate quali Iris e Nike, giacchè appunto la parte velificantesi del panneggiamento prende il posto delle loro ali. E con quanta maestria lo scultore della figura Jacobsen ha saputo scegliere e adattare questo motivo! La fanciulla fuggendo alza l'*apoptygma* per un solo scopo, quello di difendersi dai dardi degli Dei, ma l'*apoptygma*, appunto così rialzato e gonfiato dal vento nella rapidità della corsa, forma quasi delle ali dietro la figura e dà alla corsa una maggiore agilità. Questo motivo che già è lezioso per alcune delle statue del Monumento detto delle Nereidi, per quanto lì possa essere stato adattato a bella posta dallo scultore alla funzione di vele per figure scorrenti sul mare, e che è del tutto manierato nelle statue del gruppo degli Uffizí giacchè esse più che a difesa contro gli Dei se ne valgono per decorazione, per isfondo alla loro persona, ha invece qui una semplicità espressiva giacchè serve realmente alla difesa e accresce il movimento.

Se per altro la comparazione tra l'Iris del Partenone e la figura Jacobsen è evidente, sono anche evidenti i punti di differenza che consistono in una trattazione più legata del panneggiamento e in un movimento meno libero. Dovremmo qui ripetere, e forse con maggiore evidenza, per la corrispondenza del motivo tra le due figure, ciò che abbiamo detto per il panneggiamento della Niobide cadente: il panneggiamento non ha ancora sentito il soffio innovatore dell'arte fidiaca, e basta per convincersene osservare quanto più superficiale, meno profonda, meno ricca di contrasti, di ombre tra le parti sporgenti e le parti incavate, sia la trattazione delle pieghe nella figura Jacobsen. Analoghe differenze si hanno nell'atteggiamento: mentre nell'Iris la gamba destra si presenta di profilo e la sinistra quasi di prospetto, nella figura di Copenaghen tutte e due le gambe si presentano quasi interamente di profilo, offrono cioè una persistenza del parallelismo nella veduta e rivelano che la figura è ancora legata allo schema delle Nikai del periodo di transizione.[1] Di più nella statua Jacobsen v'è minor foga nella corsa come indica il minore distacco tra le due gambe, e se è pur vero che si può dubitare, specialmente osservando come il piede destro quasi si pieghi sotto la figura corrente, che l'artista con questo movimento più legato abbia voluto quasi rappresentare un impaccio nella corsa, abbia voluto far presentire che presto, tra un istante, come l'altra sorella anche questa sotto il colpo degli Dei s'abbatterà a terra, è d'altra parte innegabile che la

[1] E. PETERSEN, in *Ath. Mitth.*, 1886, t. XI c; F. STUDNICZKA, *Die Siegesgöttin*, in *Neue Jahrbücher für aas klass. Altertum*, 1898, t. II, 10; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, t. 526, A.

concezione dell' Iris del Partenone è più spaziale e che la concezione della figura Jacobsen è più disegnativa.

Conclusioni simili noi possiamo trarre dal confronto della figura del giovane disteso della collezione Jacobsen con la figura del disteso del Partenone. Quanto l'arte greca si sia affaticata intorno al problema della figura distesa nei frontoni prima di giungere alla creazione di quella del Partenone è stato già osservato dal Lange[1] e non è necessario tornare sul quesito, ma è opportuno notare che la figura Jacobsen viene a porre un nuovo anello nella serie e a rivelare una delle soluzioni che l'arte era nella capacità di dare al problema. Nel nostro caso l'artista doveva rappresentare un morente; rappresentarlo supino, secondo quel motivo che poi fu scelto dall'artista creatore del gruppo degli Uffizî per il Niobide morto, avrebbe equivalso a nascondere la figura allo spettatore data l'altezza a cui doveva essere collocata. Il motivo della figura supina non entra che tardi nella statuaria greca, vi entra con i gruppi ellenistici pergameni, con quei gruppi che al pari di quello dei Niobidi degli Uffizî rendevano possibile per la posizione ascendente e in prospettiva anche la visione di figure così costruite. L'artista della statua Jacobsen, che doveva collocare la sua figura non in prospettiva nello spazio ma dinanzi a una parete di frontone, ha dovuto creare una figura che si offrisse nella veduta più completa possibile, ed ha dato ad essa una posizione di prospetto delle gambe quale è quella che si riscontra nelle figure di angolo del frontone orientale d'Olimpia. Ma egli non ha dimenticato la condizione di morente in cui si trovava il giovane, ed ha dato al tronco una leggera torsione che lo allontana dalla veduta di prospetto quasi per ricondurre la figura verso la sua naturale posizione supina.

Sia che lo spettatore dinanzi a questa figura immagini che essa si sia sollevata per mostrarsi a chi la guarda, sia che immagini che la figura colta tra poco dall'irrigidimento della morte debba in un istante far ricadere il suo corpo supino, è innegabile che l'artista ha tentato in questo movimento un motivo nuovo, un motivo che rende contemporaneamente la relazione con lo spettatore e il movimento dell'azione. Certo questa figura non dà l' impressione del cosiddetto Cefisso del Partenone:[2] sentiamo che l'artista è ancora impacciato nella rappresentazione del movimento e che appunto in questa rappresentazione non ha saputo rendere la profondità spaziale, ma queste sono le medesime caratteristiche che abbiamo trovato nell'esame dell'atteggiamento delle altre figure.

Una concordanza dunque di concezione io scorgo per tutti gli elementi nelle tre figure di Niobidi ed è questa concordanza che m' impedisce di scorgere in esse

[1] J. Lange, *Die Darst. des Menschen,* Strassburg, 1899, pp. 69-72.

[2] Colla figura del Dioniso del frontone orientale del Partenone la statua del Niobide disteso ha in comune la caratteristica della distensione delle gambe al di là del plinto.

un prodotto dell'eclettismo romano. I gruppi della scuola pasitelica rivelano quanta varietà di elementi tratti d'ogni parte fossero capaci di combinare questi artisti privi d'ispirazione e virtuosi solo nella tecnica. Come spesso in questi gruppi le due figure riunite sono in perfetto contrasto tra di loro per lo stile, così spesso la posizione delle figure nell'aggruppamento è in contrasto con lo stile delle figure aggruppate: nelle statue dei Giardini Sallustiani, invece nulla si riscontra che si allontani di una sola linea da un'armonica concezione nella forma e nell'atteggiamento. E credo che nessun elemento, meglio dell'espressione del volto delle tre figure, possa confermare il giudizio che su di esse abbiamo apportato, che cioè appartengano ad uno stadio dell'arte greca ancora legato nello stile ad una tradizione arcaica. Se non fosse per l'atteggiamento generale della persona noi non potremmo scorgere in queste figure, nè lo spasimo della ferita, nè l'abbandono della morte: l'unico tratto fisiognomico in cui l'artista ha voluto mettere traccia del dolore, il dischiudimento delle labbra, poco o nulla rivela; i muscoli faciali che dovrebbero accompagnare con la loro contrazione questa espressione di dolore sono inerti, sicchè l'impressione che se ne riceve è assai più quella che le figure aprino la bocca per stupore che non per dolore. Il volto della Niobide cadente che appunto dovrebbe esprimere l'acme della sofferenza, perchè colpita proprio in questo istante dallo strale, non ha nè nella veduta di prospetto nè in quella di profilo alcuna contrazione che preannunci la dolorosa morte incombente.

***

Ad un frontone adunque del 450-425 io credo col Furtwängler che appartengano le due statue della Glittoteca Ny-Carlsberg e che a questo medesimo frontone appartenga quella che qui illustriamo. Per ciò che riguarda la collocazione delle figure è fuori di dubbio che quella del giovane disteso appartenga all'angolo sinistro e che nella metà probabilmente dell'ala sinistra debba essere posta la figura cadente. Invece non nel centro, ma un po' al di là della linea mediana e nell'ala destra credo debba essere collocata la figura fuggente.[1] Difatti io ho sempre parlato di questa figura come di una Niobide, mentre il Furtwängler lascia anche la facoltà d'interpretarla come quella di Niobe.[2] Ora rinunciando pure ad osservare che questa figura per la trattazione della forma è assai più quella di una giovinetta che quella di una feconda madre, ritengo che la concezione del mito e le opere d'arte che ci conservano con sicurezza la figura di Niobe debbano farci escludere di riconoscere Niobe in una figura fuggente. Niobe è colei che sotto la vendetta degli

[1] Vedi invece A. FURTWÄNGLER, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1902, p. 452.

[2] A. FURTWÄNGLER, *l. c.*, p. 452.

Dei, dinanzi allo strazio dei figliuoli s'irrigidisce e diventa pietra.[1] Essa non fugge perchè non deve essere colpita da nessuno strale, ma tutti gli strali, che martoriano le carni dei suoi figli, in fondo si appuntano in lei, e quindi non deve correre, perchè neanche con la corsa può sfuggire alla vendetta di Latona. Interpretata allora come Niobide la figura corrente e trasportata nell'ala destra[2] noi possiamo congetturare che il centro dovesse essere occupato dalla figura di Niobe ora perduta, e che ai suoi lati rivolti verso gli angoli del frontone dovessero trovarsi i due Dei saettatori. Niobe in tal modo sarebbe stata isolata e distaccata dalle figure dei figliuoli, come da una specie di baluardo rappresentato dagli Dei, ed in tal modo il suo isolamento, che è così caratteristico nella concezione del mito, avrebbe trovato un'evidente traduzione statuaria.

Le tre figure dei Niobidi col loro diverso atteggiamento ci indicano quale sia stata la concezione dell'artista nella creazione della scena. Nell'angolo estremo sta la figura inerte, già votata alla morte, nel mezzo dell'ala sta la figura che cade, che cioè un istante prima era in movimento e che un istante appresso diverrà anch'essa immobile, nella parte dell'ala più vicina alla centrale sta la figura che fugge, che è ancora nella foga del movimento ma che è destinata alla morte come le altre. L'artista ha cioè concepito l'insieme della scena come un movimento che partendo vigotrosamente dal centro va a spegnersi con graduale trapasso negli angoli del frontone. Noi non possiamo sapere quante e quali, nel loro atteggiamento, fossero le figure mancanti, ma avendo nelle tre figure superstiti tre punti fissi dell'ala siamo nella necessità di immaginare che le figure intermedie dovessero essere state create secondo la stessa concezione del movimento. Ora una creazione analoga per la direzione del movimento, che partendo con foga dal centro si spegne negli angoli, l'abbiamo nel frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia, ma quanto, rispetto al maestro del frontone di Olimpia, abbia progredito quello del frontone dei Niobidi lo prova la diversa applicazione che essi han fatto del movimento negli schemi delle figure. Nel frontone di Olimpia il movimento si riduce verso gli angoli perchè a ciò costringe la linea architettonica discendente: lì le figure sono inginocchiate e distese non perchè ciò sia richiesto dall'azione ma perchè ciò è imposto dalla cornice architettonica dentro cui sono tenute. Invece nel frontone dei Niobidi lo spazio costituito da un'ala rappresenta l'estensione di tempo che corre tra la vita e la morte, tra la foga e il riposo assoluto; le figure si piegano e si distendono non perchè ciò appaia richiesto dalle esigenze della linea architettonica ma perchè ciò corrisponde agli effetti naturali della situazione. Perchè una figura da viva e cor-

[1] Ω, 614-617.

[2] Si ritorna così alla prima idea del FURTWÄNGLER, *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1899, II p. 291.

rente possa trasformarsi in morente e distesa è necessario che essa passi attraverso quelle posizioni intermedie che precedono l'abbattimento al suolo. Ora appunto queste posizioni intermedie l'artista ha saputo bene cogliere, come rivela la nostra figura cadente, e con ciò ha contemperato le esigenze dell'architettura e la naturalezza delle situazioni. Una concezione geniale come si vede, ed una concezione quale poteva balenare alla mente di un artista del v secolo, di quel secolo che più d'ogni altro s'è affaticato intorno al problema dell'adattamento delle figure dentro lo spazio dei frontoni.

***

La pertinenza delle tre figure dei Niobidi ad un frontone corrobora, anche se non apparisse sufficiente l'esame stilistico, la ipotesi che esse siano degli originali. È stato già più volte notato che le figure in marmo sono state copiate più raramente delle figure in bronzo; possiamo aggiungere, per quanto ci permette di affermare oggi il nostro patrimonio archeologico, che le figure dei frontoni non sono state mai copiate allo scopo di ornare colle nuove repliche altri edificî. I romani spogliavano addirittura i templi greci dei loro frontoni senza prendersi la fatica di far copiare delle figure che per la loro stessa alta posizione architettonica male dovevano prestarsi a ciò, e che così facessero c'è attestato oltre che dalle tradizioni letterarie e dai dati di fatto archeologici, come ad esempio l'esperienza recente intorno al tempio di Apollo in Delfi, anche da ritrovamenti reali, quali quello della figura di Amazone arcaica del Palazzo dei Conservatori.[1] Da un tempio greco quindi credo col Furtwängler che siano state tolte le nostre figure, e se Plinio oltre al gruppo del tempio di Apollo Sosiano, che non può essere di certo identificato col nostro frontone, non menziona in Roma altri gruppi rappresentanti il medesimo mito, il suo silenzio non può meravigliare più del silenzio di Pausania sopra tante opere d'arte della Grecia; tanto più che noi non possiamo sapere se questo gruppo di Niobidi sia stato portato in Roma dopo il tempo di Plinio, visto che il luogo dove essi sono stati trovati, i Giardini Sallustiani, hanno a lungo servito di dimora imperiale.

E a questo punto dobbiamo domandarci se non è possibile fare alcuna congettura sull'edificio del quale questo frontone doveva essere ornamento. L'unica notizia di cui possiamo valerci è quella che Pirro Ligorio nella sua opera *Antiquitatum romanarum* dà intorno ai Giardini di Sallustio.[2] Egli scrive: « *E regione fori (Sallustiani) situ maxime edito erat templum Dianae Sallustianae... Templum Dianae erat tripertitum ordinis ionici; in una parte quadrata erat aedes Musarum, in altera*

[1] E. Petersen, in *Röm. Mitth.*, 1889, pp. 86-88; W. Helbig, *Führer*², I, 616.

[2] Questo passo è riportato da F. Ubaldini, *Vita Angeli Colotii*, Romae, 1673, pp. 24 e segg.

rotunda Apollinis, in tertia hemicycli forma erat aedes Dianae et Apollinis Commani...[1] *Haud procul a templo Dianae inter ruinas repertae fuere aliquot statuae, magnitudinis humanae, mediae ut vocant prominentiae, sive relevationis. Continent illae historiam Niobes et filiarum quas Diana et Apollo sagittis interemerunt* ». Ora noi sappiamo l'accusa di falsario che pesa su Pirro Ligorio, e vediamo le difficoltà che si oppongono alla identificazione di questo tempio, da lui ricordato, con qualcuno degli edificî di cui sono rimaste tracce od abbiamo menzione per il sito degli antichi Orti Sallustiani, ed ancor più dobbiamo meravigliarci che non sia rimasto nessun altro ricordo di questo rilievo con figure di grandezza naturale rappresentante la strage dei Niobidi;[2] ma non è forse strano che dopo più di tre secoli presso a poco in quello stesso luogo dei Giardini di Sallustio in cui il culto di Diana è attestato da un'epigrafe e dove Pirro Ligorio pone un tempio di Diana e Apollo e una rappresentazione dei Niobidi,[3] siano state trovate statue appartenenti ad un frontone di tempio con la rappresentazione della strage dei Niobidi?[4] E non è ancora una più strana coincidenza che proprio questo tempio tripartito avesse una parte dedicata ad Apollo e alle Muse e che il Furtwängler abbia appunto per l'altro frontone del tempio suggerito, sulla base di una figura di Apollo anch'essa proveniente da Roma e appartenente ora alla Glittoteca Ny-Carlsberg,[5] la ricostruzione di un frontone con Apollo Citaredo nell'Olimpo?[6]

Lascio ad altri d'investigare su quali dati epigrafici e archeologici Pirro Ligorio possa essersi basato per dare notizie così precise sul tempio degli Orti Sallustiani; a me sembra che la coincidenza non possa questa volta essere il prodotto del caso.

ALESSANDRO DELLA SETA.

[1] Qui riporta un'iscrizione dedicatoria a Diana trovata presso il tempio: confr. *C. I. L.* VI, 122.

[2] J. WINCKELMANN, *Gesch. der Kunst*, II, p. 658; K. B. STARK, *Niobe*, p. 198; confr. R. LANCIANI, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1906, p. 184. Falsa credeva questa notizia del Ligorio, H. HEYDEMANN, in *Ber. über die Verhandl. der Kön. sächs. Ges. der Wiss. zu Leipzig*, 1877, p. 70, n.a 1.

[3] È da escludere che Pirro Ligorio possa essere stato indotto a inventare questa notizia dal ritrovamento di opere rappresentanti i Niobidi in qualche altra parte di Roma, perchè il gruppo degli Uffizî, che solo forse, per la sua grandiosità, avrebbe potuto esercitare questa suggestione, fu trovato nel 1583 (K. B. STARK, *Niobe*, pp. 216-218), cioè tre anni dopo la morte di Pirro Ligorio.

[4] È notevole ancora che nella stessa area degli Orti Sallustiani, in cui sono stati trovati i Niobidi, è tornato alla luce un gruppo che a Diana si ricollega, quello della Dea e Ifigenia, del cui studio si occupa ora lo Studniczka: vedi il prospetto della *Glypt. Ny-Carlsberg*, e, per la figura d'Ifigenia, il *Bull. della Comm. arch. com.*, 1886, tt. XIV-XV.

[5] C. JACOBSEN, *La Glypt. Ny-Carlsberg*, t. 33.

[6] A. FURTWÄNGLER, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1902, pp. 443 e segg.

APOLLON PYTHIOS.

(Tav. IV-X).

βάν ῥ' ἴμεν, ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων,
φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων,
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο
Κρῆτες πρὸς Πυθὼ καὶ Ἰηπαιήον' ἄειδον,
οἷοί τε Κρητῶν παιήονες, οἷσ τε Μοῦσα
ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

HYMN. HOM., II, 336 segg.

Nel mezzo di Gortyna, la grande e potente città dell'isola di Creta, era un tempio rinomato, detto comunemente il Pythion, dal titolo ivi dato ad Apollo cui l'edificio era sacro. Codesto tempio, che mostrasi nelle memorie insigne per vetustà ed anche in fama di oracoli, [1] era una prova visibile e solenne del culto antichissimo di Apollo in Creta, al pari ed a gara col santuario, non meno celebre, di Apollo Delphinios a Cnossos, che col suo nome rammentava la poetica leggenda della nave sacra che avrebbe portato una schiera di Cretesi a Delfo a fondarvi il medesimo culto, duce il dio stesso, prima trasformato in delfino e poi, sulla terraferma, in aspetto di Citaredo fiorente di gioventù e di bellezza.

Gli avanzi di quel tempio furono rintracciati e discoperti, or fa il ventennio, da Federico Halbherr, il pioniere delle metodiche e fortunate esplorazioni in Creta, e da lui stesso illustrati in una dotta memoria. [2] Nel disegno insolito della pianta, nei particolari della costruzione e nell'arcaismo delle iscrizioni incise sui muri noi troviamo una chiara conferma della tradizione sulla grande antichità dell'edificio, che è fors'anco più antico della stessa leggenda or ora ricordata. Un mio studio nuovissimo sull'architettura di esso ne ha, credo, dimostrata la connessione con quella dei preistorici palazzi, da poco scoperti e già famosi, dei sovrani di Cnossos e di Phaestos. [3]

[1] Veggasi Steph. Byzant. s. v. Πύθιον; cfr. Antonin. Liberal., *Metam.*, 25: le figlie di Orione, infierendo la peste in Beozia, avrebbero mandato a consultare Apollo Gortynio, che dunque era invocato anche come Παιάν, cioè deità salutifera. Cfr. i versi riportati in principio dell'*Hymn. Hom.*

[2] *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, I, pp. 9 segg. Le iscrizioni arcaiche illustrate ivi, pp. 77 segg. e poi nel vol. III, p. 3 segg., dal Comparetti, che riporta le più antiche al VII secolo a. C. Qui mi piace ricordare che il primo Presidente della nostra Società fu anche il primo autore della Missione Italiana in Creta, iniziata da F. Halbherr, e che egli stesso dette i mezzi per lo scavo del Pythion.

[3] Vedi *Monumenti* citati, XVIII, dove sono anche parecchie vedute inedite del tempio e le riproduzioni di tutte le sculture.

Il tempio di Apollo Pythios in Gortyna durò per tutta l'antichità fino ai tardi tempi dell'Impero Romano, e nella continuazione del culto ebbe aggrandimenti abbellimenti ed aggiunte sempre nuove di sculture e di iscrizioni. Fra le sculture ritrovate in mezzo alle rovine vi sono alcune statue di Apollo, e fra queste la più

Fig. 1. L'abside del Pythion di Gortyna colla statua di Apollo. (Fotografia Pernier).

pregevole ed anche la meglio conservata è questa che io pubblico qui (tav. IV-V e figg. 1-3). Essa può dirsi quasi inedita, poichè lo Halbherr ne pubblicò soltanto una breve descrizione accompagnata dalla sola figura della testa. [1]

[1] Loc. cit., p. 73, n. 8. La figura intera della tavola è presa da una fotografia eseguita per me in condizioni sfavorevoli dal dott. Pernier a Gortyna, le nuove vedute della testa sono riprodotte da un calco che ho fatto venire pel Museo di gessi in Roma, e la fig. 2, senza la testa, è tratta da una fotografia presa da me stesso in Gortyna nel 1899. Era desiderio di O. Benndorf (che aveva dipoi visitato quelle rovine ed aveva avuto il mio consenso ed anche i miei appunti) di pubblicare questa statua, ma sventuratamente la malattia che l'ha rapito alla scienza gl'impedì di farlo; nè a me riuscì di conoscere il suo giudizio, sebbene io glielo richiedessi per lettera prima di presentare questa scultura col mio discorso sul Pythion nell'adunanza dell'Istituto archeologico germanico il 20 aprile 1906 (cfr. *Kunstkronik,* N. F. XVII. Jahrg., n. 25, p. 397).

Codesta statua si trovò atterrata nel pronao e lì giacque per molti anni priva della testa, che fu subito portata nel Museo di Candia, dove tuttora si conserva; ma ultimamente lo stesso Halbherr ebbe la felice idea di farla rialzare, completata della testa in gesso, sul basamento dell'abside, come la mostra la nostra fig. 1. Vero è che non era cotesta la statua principale del culto e che tutto fa credere che essa stesse originariamente sopra una banchina addossata al fianco destro del pronao, poichè fu trovata lì accanto insieme con altre, ed è probabile che tutte queste sculture siano state collocate lì poco dopo il compimento del pronao stesso, che fu aggiunto nei tempi ellenistici; tuttavia non si può disconoscere che là dove ora fu messa, cioè nel posto di onore, che è anche la parte meglio conservata del tempio, sta molto bene, non solo perchè ella è molto caratteristica e degna, ma anche perchè con questa apparizione, quasi novella *theophania,* la rovina si rianima e diventa un bel quadro.

Fig. 2. La statua di Apollo di Gortyna senza la testa.
(Fotografia Savignoni).

È Apollo Pythios nella lunga e pomposa veste di citarista, il bello e ben chiomato iddio, che si mostra nel suo tempio e in quel costume appunto che si accorda col nome onde fu quivi invocato. Egli ci sta davanti di pieno prospetto, diritto, tranquillo, solenne, solo accusando un leggiero movimento nella gamba sinistra un poco piegata al ginocchio. L'ampio e ricco peplo scorre con poche e ben composte pieghe giù fino a terra coprendo quasi interamente i piedi ed è anche

raddoppiato con un rimbocco (ἀπόπτυγμα) che scende sul davanti fin quasi a mezzo il corpo; poi sopra questo è cinto alla vita da una fascia, dalla quale a destra e a sinistra ricascano sui fianchi due grossi sboffi che sono formati da una parte della stoffa, tirata su e poi rilasciata, del rimbocco stesso. Sotto al grave peplo dorico è anche il leggiero chiton ionico, del quale si vede una manica, increspata da piegoline

Fig. 3. Testa dell'Apollo di Gortyna (dall'originale).
(Fotografia Maraghiannis).

più sottili, nella parte che si conserva del braccio destro. Inoltre dalle spalle gli pende indietro fin presso i garetti un largo manto, del quale un lembo era raccolto sull'avambraccio destro, donde poi penzolava; infatti una porzione della stoffa si vede ancora avvolgere la regione cubitale, il rimanente è scomparso insieme coll'avambraccio al quale aderiva.

Purtroppo la statua non ci è giunta completa, essendo priva non solo dell'avambraccio destro che era proteso con il plettro o la patera in mano (cfr. appresso le figg. 5, 21, 22, 25), ma anche della cetra e di tutto il braccio sinistro che la sosteneva,

e inoltre della parte dei piedi che sporgon fuori della veste. Tutte queste membra, e così anche la testa, furono lavorate in pezzi di marmo separati, per essere poi inseriti in buchi ed incastri appositi, ben visibili nelle nostre figure; e dovevano essere perdute già prima della rovina completa del tempio, poichè di esse non si rinvenne alcun frammento, laddove la testa fu ritrovata a poca distanza dal tronco.[1] Questa pure è non poco deformata da fratture nel naso e nelle labbra; e vuote sono ora le occhiaie prima occupate da bulbi e pupille di materie diverse, che rilucendo davano certamente al marmo una parvenza maggiore di vita, com'è nell'altra statua di Apollo riprodotta qui appresso alla fig. 5. Inoltre sono scheggiati i capelli in basso presso gli omeri e più ancora la clavicola, la quale termina con un margine regolare che s'incastra in un cavo praticato nel busto, visibile chiaramente nella fig. 2.

La statua che, a mio giudizio, è tutta quanta di marmo pario, è colossale, raggiungendo nell'altezza totale m. 2,70 circa. L'altezza del corpo senza la testa misura m. 2,10; della testa insieme con il collo e il margine d'inserzione m. 0,64; della sola faccia dal mento al vertice della fronte m. 0,30.

La fattura è mediocre; le pieghe dell'abito sono lavorate con rigidezza e con scarsa modellatura e non manca persino qualche sbaglio, per esempio la piega che doveva pendere verticalmente dal ginocchio sinistro ha ricevuto invece una direzione obliqua non naturale. Nella parte posteriore, che è piatta perchè manifestamente doveva la statua ergersi davanti a un muro, il panneggiamento è reso in modo sommario e quasi come in un altorilievo. Meglio eseguita è la testa, almeno nella faccia che non è priva di morbidezza e di animazione; ma anche qui le ondulazioni dei capelli sono scolpite in modo sommario tanto nella parte che incornicia la fronte quanto nelle grosse ciocche fluenti ai lati del collo, ed anzi il resto, che discende in massa abbondante sul dorso e non era visibile, è appena sbozzato. Qui deve notarsi ancora un particolare; sul vertice del capo è un grosso buco rettangolare che nell'interno si restringe a mo' di cuneo (apertura m. 0,080 × 0,035; profondità m. 0,060). Anche nell'Apollo Barberini, di cui diremo fra poco, esiste nello stesso punto un grosso buco fatto al trapano, perciò tondo, che il Furtwängler suppose abbia servito per fissarvi un *meniskos*. Lo stesso si potrebbe supporre per la nostra statua; tuttavia non si capirebbe il perchè di codesto schermo contro gli uccelli, se essa, come si è detto, era collocata nell'interno del pronao, il quale, si badi bene, era tutto chiuso e non aveva altra apertura fuorchè la porta. È pertanto più logico pensare (anche per la forma oblunga del buco e per essere stato lasciato attorno ad esso un

[1] Ben s'intende che deve escludersi il pezzo di braccio colossale con grappolo d'uva che Halbherr pensò potesse forse appartenere a questa statua, da lui non spiegata.

rialzo del marmo, manifestamente a scopo di rinforzo) che in questo s'incastrasse uno dei capi di una lunga grappa orizzontale di metallo, invisibile dal basso, che assicurasse al muro retrostante la testa e con essa tutta la statua che è grossa e pesante. Non è impossibile che lo stesso sia stato nella statua Barberini, che parimenti è colossale e piatta dietro e doveva per conseguenza stare ugualmente addossata ad una nicchia od una parete. Oltre a ciò non sembra che si abbiano esempi sicuri di *meniskoi* di epoca non arcaica.

Nonostante la mediocrità della fattura, è chiaro tuttavia che la statua cretese è copia di un eccellente originale dei buoni tempi dell'arte greca. Questo suo carattere spicca agli occhi e per lo stile e per il tipo stesso che ci è rappresentato in codesta scultura e che conosciamo appunto come familiare alla grande arte attica. Le statue a me note di Apollo che possono raggrupparsi con questa sono le seguenti:

a) In Roma, Palazzo dei Conservatori al Campidoglio. È priva della testa, delle braccia e della cetra, che erano aggiunte a parte (fig. 4). Alt. m. 2; lavoro rigido e superficiale; [1]

b) In Monaco, Glyptothek; prima conosciuta col nome di « Musa Barberini ». Testa riportata, di marmo pario; il corpo in marmo pentelico. Restaurato il braccio destro e alcune piccole cose (fig. 5). Alt. m. 2,42; col plinto m. 2,53; lavoro buono ed accurato; [2]

c) In Firenze, Palazzo Corsini sul Lungarno. Frammento; resta solo dai fianchi in giù. Completato per una figura di Cerere (la sola parte antica nella nostra fig. 6). Altezza non riferita; ma la statua era più grande del vero. Lavoro duro, superficie raschiata; [3]

d) In Roma, Palazzo Borghese. Colossale (tavv. VI-VII). Giudicata tuttora per figura di donna. Ma la testa muliebre, relativamente piccola e adattata mediante ritaglio nel cavo del busto, non è sua. Le forme sono molli ma non femminili. Moderni gli avambracci e il lembo sinistro del manto. Buon lavoro nonostante le grandi proporzioni; fine imitazione del tessuto con cordoni orizzontali rilevati negli orli del manto e del peplo e poi sul petto sul ventre sulle coscie e sotto i ginocchi, che limitavano guarnizioni policrome come in una figura dipinta del Louvre. Altezza m. 3,61 senza la testa (omessa anche nelle nostre tavole) e il plinto, che è alto m. 0,19; [4]

[1] C. L. VISCONTI, *Bull. Arch. Comun.*, XV (1887), p. 336, tavv. XX-XXI, donde la nostra figura.

[2] FURTWAENGLER, *Beschreibung der Glyptothek*, n. 211 e tav. 32; IDEM, *Masterpieces*, p. 87 seg., fig. 36; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, n. 465; OVERBECK, *Kunstmythologie*, IV, Apollon, p. 181 segg. con atlante tav. XXI, 30; VISCONTI, loc. e tavv. citt. La sola testa, di prospetto e profilo, in ARNDT-AMELUNG *Einzel-Aufnahmen*, nn. 836-7 con testo di A. Flasch.

[3] ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 334, poi di nuovo AMELUNG, *Röm. Mitth d. arch. Inst.*, XV, 1900, p. 201 segg. Il marmo fu riveduto da me.

[4] ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 494; REINACH, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 305, n. 7; MATZ-DUHN, *Ant. Bildwerke in Rom*, n. 1374, (« höchst mittelmässige Arbeit! ») La posizione dell'avambraccio sinistro richede la cetra, come nelle altre statue. Arndt credette piegature i cordoni tessuti. La figura dipinta in una coppa a fondo bianco (Musa o Apollo Citaredo?) edita da POTTIER, *Monuments Piot*, II, tav. VI.

e) In Roma, Museo Vaticano, Sala a croce greca. Testa riattaccata ma appartenente alla statua. Creduta Erato, ma già da E. Q. Visconti riconosciuta per Apollo (tav. VIII, n. 1, e fig. 8). Alt. m. 1,93, col plinto 1,99. Lavoro duro, ma accurato: i capelli sono rifiniti anche sopra e dietro, il panneggiamento è liscio e superficiale, nel manto è ben distinto il vivagno; [1]

f) In Atene, Magazzino del Museo Nazionale. Statuetta acefala (la testa era aggiunta a parte) e priva della mano destra e del braccio sinistro. Alt. m. 1. Lavoro sommario e semplificato; [2]

g) In Atene, ibid. Altra statuetta simile e similmente mutila. Lavoro più rozzo che nella precedente. [3]

Sono sette sculture in marmo che concordano colla nostra così per la concezione e pel disegno in generale come per il vestiario triplice e con rimbocco, che è più propriamente muliebre, sostituito al più usitato chiton semplice; [4] il che deve avere facilitato l'erronea interpretazione di esse come figure femminili. A questa sorte non è sfuggita nemmeno la statua di Gortyna, che ugualmente od anche più che le altre ha delicato il volto e molle il petto, conforme all'ideale plastico dell'uno dei due rappresentanti della giovinezza eternamente florida e rigogliosa, quali erano Bacco ed Apollo. [5] Le prime due concordano con questa medesima anche nella posa delle gambe; delle altre la posa è invertita. Ma sebbene tutte abbiano dei tratti comuni,

[1] *Museo Pio-Clement.*, I, tav. XXII, p. 200; Clarac, tav. 520, n. 1068; Overbeck, op. cit., tav. XX, n. 31. Le nuove riproduzioni qui nella tav. VIII, n. 1, e fig. 8 da fotografie eseguite col permesso della Direzione dei Musei Pontificii. La testa, come io ho verificato, appartiene certamente alla statua, sebbene sia stata regolarmente ritagliata nel collo e riadattata mediante una fetta di marmo moderna inserita tra esso e l'orlo dell'abito; testa e statua sono dello stesso marmo lunense con sfumature turchinicce, ed uguale è la corrosione e la fattura dei capelli che scendono e si raccordano perfettamente sul petto e sul dorso mediante piccole tassellature (tre pezzi nelle ciocche a sinistra, uno con l'orlo del manto a destra, ed un altro nella massa dietro) le quali, continuando esattamente le ondulazioni di quelli, confermano anzichè mettano in dubbio la pertinenza. Restaurati inoltre: la punta del naso, quasi tutto il mento, un pezzo del collo a sinistra, una parte delle foglie e delle bacche nella punta anteriore della corona (che nel resto è rimasta corrosa e scheggiata), l'insignificante avambraccio destro con porzione della manica, l'avambraccio sinistro fino al deltoide con la parte annessa del manto e con i corni e un pezzo della cassa della cetra, qualche pezzo nell'orlo del manto, il pollice del piede sinistro. Del resto è ben conservata; ma la superficie sì del volto che del corpo è stata raschiata nella ripulitura. La testa, dal vertice della corona alla scollatura del peplo, è alta m. 0,38; la faccia, dal vertice della fronte al mento, m. 0,18. Numero del Museo 582.

[2] Arndt-Amelung, op. cit., n. 708; Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 785, n. 2; Kavvadias, Γλυπτὰ τοῦ Ἐθν. Μουσείου, n. 230. Ricordata anche da Furtwaengler, *Griechische Originalstatuen in Venedig*, p. 313 e *Glyptothek*, p. 192.

[3] Arndt-Amelung, op. cit., n. 709, b.; Reinach, ibid., n. 1. N. del Museo 1637; prima nella collezione della Società Archeologica, forse proveniente dalla collezione Reser (n. 1364 della Società ma senza indicazione del luogo d'origine). Notizie amichevolmente comunicatemi dal direttore V. Stais.

[4] Come nelle pitture di vasi (cfr. Overbeck, op. cit., pp. 55 e 323), nel noto rilievo di Archelao e nella somigliante statua frammentaria di Santorino (Clarac, tav. 498 E, n. 968 A). Le due statue di Berlino (*Beschreibung d. ant. Skulpturen*, n. 49) e di Napoli (Clarac, tav. 517, n. 1058 « Terpsichore ») che l'Overbeck, p. 181 seg., ha raggruppato con quest' ultima e con le nostre *b* ed *e*, sono bensì affini a queste, ma differenziano per la mancanza dell'apoptygma e perciò sono state lasciate da parte.

[5] Come invece si dispongano le pieghe del medesimo abito sopra un seno muliebre si può bene vedere nelle nostre figg. 13 e 14.

tuttavia si notano in esse delle differenze tali da obbligarci a riportarle almeno a quattro originali diversi. Innanzi tutto si devono nettamente distinguere fra loro le prime due statue, sebbene C. L. Visconti e Furtwängler [1] abbiano giudicato che anche la prima della nostra serie sia effettivamente una ripetizione dello stesso originale che è rappresentato dalla seconda; ma tale giudizio non mi sembra giusto e credo che abbia ragione l'Amelung, il quale la stimò più antica. [2]

Fig. 4. Statua di Apollo. Roma, Campidoglio.

E credo che l'Amelung abbia ragione contro lo stesso Furtwängler anche nel giudizio sull'Apollo Barberini, che questi vuole collegare strettamente colla scuola di Fidia insieme con la Cerere della Rotonda del Vaticano, l'Afrodite del palazzo Valentini e l'Athena del cortile del palazzo dei Conservatori, e pensa anzi potersi attribuire ad Agoracrito. Nel panneggiamento dell'Apollo si trova un fare che non è più quello che si vede in quest'altre statue, esso è molto più progredito e raffinato come poteva essere soltanto più tardi, cioè nei primi tempi del IV secolo; ed a questi tempi si deve scendere necessariamente se si ammetta col Furtwängler e coi più (ma vi fu chi ne dubitò) che la testa veramente appartenga alla statua medesima. [3]

[1] Nei luoghi citati alla p. 21, note 1 e 2.

[2] *Einzel-Aufnahmen*, n. 1169; *Röm. Mitth.*, XVI, 1901, p. 29, nota 1, e *Moderner Cicerone*, p. 401: è detta da lui « das ältere Vorbild der sog. barberinischen Muse » che egli riporta al principio del IV secolo.

[3] Sembra certa la pertinenza della testa alla statua (la disuguaglianza del marmo, pario nella prima, pentelico nella seconda, non è senza esempi), tuttavia anche recentemente il WERNICKE (in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclop.*, II, p. 98, s. v. *Apollon*) l'ha negata; del resto egli ha accettato la cronologia del Furtwängler.

Fig. 5. Statua di Apollo. Monaco di Baviera, Glyptothek (da fotografia).

Quella relativa dolcezza e morbidezza, che si trova già nella sua faccia dall'ovale assai allungato, e specialmente quel fiocco troppo femmineo di capelli sul vertice

Fig. 6. Frammento di una statua di Apollo. Firenze, Palazzo Corsini.
(Fotografia dell'Istituto Arch. Germanico).

della fronte, pel quale il Furtwängler cerca invano analogie tanto antiche ed il quale è più atto ad accrescere la grazia che la maestà del dio,[1] dànno a codesta testa un

[1] L'esempio, l'unico presentato, di una testa di fanciulla (*Jahreshefte d. oesterr. archaeol. Inst.*, I, 1898, tav. I) non calza, essendo una figura femminile e non sicuramente del v secolo.

carattere ormai troppo distante dalla usitata severità dell'arte fidiaca, meglio, io credo, definito dal Flasch quando ravvicinava questa figura all'arte di Scòpa.[1] Se ciò poteva sembrare troppo ardito alcuni anni fa, non lo è più oggi dopo la scoperta della bella testa muliebre di Tegea, che lo stesso Furtwängler non esita a congiungere col tronco dell'Atalanta di uno dei frontoni del tempio[2] e che col bell'ovale attico e colla calma serena del suo viso ci rivela un nuovo aspetto dell'arte di Scòpa, che parve finora monocorde e ristretta a quella espressione passionale, che è tipica sì ma motivata nelle teste virili, piuttosto tondeggianti, che si rinvennero in quello stesso sito.

D'altra parte la statua capitolina mostra, nel confronto coll' Apollo Barberini, tali differenze, in parte notate dallo stesso Furtwängler, che non sembrami possibile spiegarle come mere variazioni di un copista infedele. Le forme del petto e dei fianchi più ampie e robuste sì che la figura sembri un po' tozza, le ciocche dei capelli più convenzionalmente spiraliformi sugli omeri, la duplice veste con maniche invece dell' unico peplo aperto,[3] il suo panneggiamento più semplice con pieghe rade e profonde senza i due sboffi ai lati della cintura e senza quel caratteristico groppo sul mezzo di essa, il motivo inalterato della piega verticale sotto il ginocchio piegato invece della stoffa aderente alla gamba, ed infine l'ondeggiamento delle pieghe come mosse dal vento nell'orlo del manto, sono tali e tanti particolari che, mentre discostano questa statua dall'Apollo Barberini, l'avvicinano invece assai di più all'arte di chi scolpì l'Athena Parthenos e l'Athena Medici. Ciò io credo che sussista anche per chi col Furtwängler voglia assolutamente riconoscere come un' aggiunta del copista quello svolazzare del manto, nonostante che l'Amelung ce l'abbia additato come una maniera penetrata per influenze forestiere nella scuola di Fidia.[4]

Una maggiore affinità coll'Apollo Barberini mostrano le altre sculture, *c-g*, della serie indicata. Esse possono dirsi variazioni del medesimo tema; la differenza sta principalmente nell' inversione della posa delle gambe e nella maggiore libertà e varietà del piegheggiare, che tuttavia non ci è dato di apprezzare abbastanza dalla esecuzione o mediocre o scadente di quasi tutte codeste copie. Primamente la mezza statua Corsini, *c*, ci apparisce come un felice perfezionamento del tipo e delle forme di già concretate nella statua predetta. Si direbbe che l'artista abbia semplicemente voluto rifare questa stessa in uno stile più progredito. L'abito è lo stesso, ed anche qui vedesi la stoffa accostarsi alla gamba mossa, e non manca nemmeno quel caratte-

[1] Loc. citato sopra p. 21, nota 2. Anche lo STUDNICZKA (*Röm. Mitth.*, 1888, p. 296) la disse « skopasisch », forse pensando di riferirla alla statua del tempio nel Palatino (ma cfr. appresso, p. 27).

[2] *Zu den tegeatischen Skulpturen des Skopas*, in *Sitzungsber. d. phil.-hist. Klasse d. bayr. Akad. d. Wissenschaften*, 1906, fasc. III, p. 383 seg. La stessa opinione fu espressa da E. A. GARDNER, *Journal of Hell. Studies*, XXVI, p. 169 seg. Si oppone ARVANITOPULLOS, Ἐφημ. ἀρχ., 1906, p. 37 seg., il quale vorrebbe, sembrami con poca ragione, vedere Afrodite effigiata in quella testa. Questa e il torso editi da G. MENDEL, *Bull. corr. hell.*, XXV, 1901, tavv. IV-VI.

[3] Così la statua di Monaco, secondo la descrizione di Furtwängler che non fa alcun cenno di sottana.

[4] *Röm. Mitth.*, XVI, 1901, p. 29.

ristico groppo che già abbiamo trovato lì nel mezzo della cintura; ma le differenze saltano subito agli occhi, per poco che si osservi appunto tutto quel nuovo giuoco di pieghe sottostanti, motivato proprio da quel groppo, e in generale quella maggiore abbondanza e varietà di pieghe onde la stoffa apparisce più soffice e più naturale in tutto il vestimento. In questa statua l'Amelung ha riconosciuto una copia del tanto cercato Apollo Palatino, opera di Scòpa, a causa delle sue somiglianze, veramente innegabili, colla riproduzione di quella nel rilievo della nota Base di Sorrento (fig. 7) ed anche – aggiungo io – in parecchie monete imperiali.[1] Ma vi è ora la similissima statua Borghese, *d*, meno incompleta e meglio lavorata, che può con maggiore diritto rappresentarci quell'opera famosa. Colosso imponente e stupendo per l'atteggiamento e per l'abito, che bellamente involge ma non nasconde le morbide forme del corpo e più spiccava un dì coi colori della decorazione, esso è di certo vicinissimo all'originale. Il conico fascio di pieghe tra le gambe ritrovasi infatti nella Base e nelle monete (v. fig. 33), e il piegheggiare fino e mobile della stoffa leggiera ha il suo riscontro nell'Atalanta di Tegea sopra ricordata.

Fig. 7. Diana. Apollo. Latona (e Sibilla?)
Base in Sorrento (da *Röm. Mitth.*, IV, tav. X).

Più semplice e monotona è la foggia delle pieghe nel peplo delle tre statue simili *e*, *f*, *g*, di cui la più pregevole per conservazione, grandezza ed esecuzione è la *e* del Museo Vaticano, sebbene anche qui l'esecuzione sia mediocre, soprattutto

[1] *Röm. Mitth.*, IV, tav. X (fotografia ARNDT-AMELUNG, op. cit. II, n. 544, ove vedo traccia del groppo e frattura dell'orlo dell'apoptygma). Cfr. HUELSEN, ibid., IX p. 238 segg., il quale opinò essere rappresentata nella Base non la statua del tempio ma un'altra posta di fuori (cfr. PROPERT. III, 31, 5 segg.) ed indicò per questo l'Apollo Barberini, *b*. Così tuttora FURTWAENGLER, *Glyptothek*, n. 211. Ma quella opinione fu dimostrata insostenibile da AMELUNG, *Röm. Mitth.*, XV, p. 200 segg.; soltanto non si può con lui inferire dalle parole di Properzio che nella statua esterna Apollo fosse nudo o seminudo, anzichè vestito, e colla lira deposta. Nemmeno è certo che Properzio abbia descritto due statue e non una sola (cfr. BAEHRENS, *Propertii carmina*, p. XXI, e O. A. HOFFMANN, *Philologus*, N. F., I, 1888, p. 678). L'Apollo Palatinus è certamente nelle monete di Augusto, Antonino Pio, Commodo e Settimio Severo (cfr. B. PICK, *Atti del Congr. intern. di scienze storiche in Roma*, 1903, vol. VI, p. 136, n. 2, dove tuttavia sono erroneamente messe anche quelle di Nerone: v. sotto p. 65, nota 5). Infondati i dubbii di OVERBECK, op. cit., pag. 90. Cfr. appresso p. 40, nota 1.

nel vestimento che è duro e liscio. Esse concordano per la posa delle gambe e la disposizione del peplo, sia nella parte che avvolge quelle, sia nella superiore che è stretta dal cingolo, non ai fianchi come nelle precedenti, ma a mezzo il petto secondo la moda più recente. Un gusto meno antico si rivela anche nella ricerca di maggiore effetto, nonostante la semplicità del peplo, per mezzo del mantello, che qui non è raccolto ed a piombo, ma è più lungo e più ricco gonfiandosi in basso come due ali e dando così alla figura un contorno pressochè piramidale e un'apparenza di gloria. Nuova è poi in *e* la deviazione della faccia dall'asse del perfetto prospetto con lo sguardo rivolto da un lato e quasi vagante, come nelle sculture di Prassitele. Non credo infatti essere soltanto un'illusione se le fattezze l'espressione e la pettinatura di questa bella testa, più femminea che virile, mi ricordano le sembianze della Cnidia (la copia della quale per un caso si trova proprio a riscontro di questa nello stesso Museo) e se del pari le morbide forme del petto e lo stile del vestimento, di cui dirò più oltre, richiamano alla mente l'arte del grande scultore ateniese. Per un agevole confronto presento qui insieme le vedute della testa di Apollo e di una inedita dell'Afrodite Cnidia posta sopra una statua di Hera con l'aggiunta arbitraria di un diadema moderno,[1] che tuttavia si presta in questo caso a paragonare l'effetto da esso prodotto con quello della corona nell'altra testa (figg. 8 e 9).

Non è facile decidere se ciò risulti da copia di un'opera originale di lui stesso, oppure soltanto da influenza dell'arte sua; è certo, in ogni caso, che in questa statua, già meritamente, sebbene troppo, lodata dal Winckelmann[2] ed ora negletta, abbiamo un'opera assai pregevole della nuova scuola attica. L'iscrizione dedicatoria in lettere del IV secolo a. C., incisa nella base della statuetta *f*, conferma la cronologia della scultura.[3] È notevole il fatto che questa statuetta, che è la più somigliante alla statua del Vaticano, proviene dal santuario dell'isoletta Aigilia (ora Cerigotto); e potrebbe quindi darsi che essa riproduca il simulacro stesso di Apollo Aigileus cui fu appunto dedicata. Ma se anche è così, è ben probabile che quell'isoletta meschina ed inospite avesse, piuttosto che un originale proprio, una copia di un'opera esistente altrove di uno scultore attico; e d'altra parte, poichè si offrivano anche tipi diversi dall'immagine del culto, non è escluso il caso che i due donatori della statuetta, uno dei quali era ateniese, abbiano offerta la copia di una statua insigne esistente in Atene stessa. Che una tale statua ivi fosse veramente ci è dato argomentare, se non dall'altra statuetta *g*, esistente in Atene, da alcune monete ateniesi

[1] *Museo Pio-Clem.*, II, tav. XX, p. 172 e seg.; CLARAC, op. cit., tav. 414, n. 725.

[2] *Monumenti inediti,* I, p. LI del Trattato preliminare: « sembra (la sua testa) il più vivo ritratto della grazia, e di quella che ne innamora e ne incanta ».

[3] L'iscrizione, sulla base di tufo, è la seguente: Ἀριστομένης Ἀριστομήδους | Θετταλὸς ἐκ Φερῶν | Νίκων Κηφισοδώρο[υ] Ἀθηναῖος | Ἀπόλλωνι Αἰγιλεῖ [ἀ]νέθηκαν. Cfr. Ἀρχ. Δελτίον, 1889, p. 233, nn. 42-43 e p. 240 (V. Stais).

Fig. 8. Apollo. Testa della statua riprodotta nella tav. VIII, n. 1.

Fig. 9. Afrodite Cnidia di Prassitele. Copia nel Museo Vaticano.
(Diadema aggiunto modernamente).
(Fotografie Faraglia).

riproducenti appunto questo tipo di Apollo.[1] E qui sorge spontaneo e prima di ogni altro il pensiero che l'originale delle tre sculture possa essere proprio la statua di Apollo Pythios presso il tempio di Zeus Olimpico, che è ricordata da Pausania, il quale tuttavia nulla ci dice nè dell'età nè dell'autore.[2] Tale ipotesi potrebbe avere anche un appoggio in una opinione recentemente espressa intorno ai così detti rilievi coragici di stile arcaizzante,[3] se appunto fosse vero che il tempio ivi rappresentato sia quello di Zeus in Atene;[4] giacchè la figura di Apollo che lì si ritrova con Latona ed Artemis ha molti punti di somiglianza col nostro per la forma del peplo e del manto ampio ed aperto; ma nè sicura è quella spiegazione, nè intera è la concordanza con la figura di Apollo, che nella chioma rialzata e nei particolari dello stile imita moda e forme arcaiche, sicchè è difficile distinguere ciò che in quelli è derivato dall'arcaismo puro da ciò che spetta veramente al secolo IV. Non debbo tuttavia tacere che nella figura di Nike, che versa la bevanda nella coppa presentatale da Apollo, volle alcuno rintracciare alcunchè della grazia e dello spirito di Prassitele.[5]

Ora poi con questo gruppo, vorrei dire famiglia di statue, elaborate e perfezionate nel ciclo della grande arte del V e del IV secolo a. C., e più intimamente con le tre ultime, *e-f-g*, si unisce anche la nostra statua di Gortyna, e non senza vantaggio; poichè essa ci rappresenta una nuova elaborazione del medesimo tipo apollineo eseguita parimenti nello stile del grande artista ateniese. Essa ha poi il pregio di essere l'unica, tra le statue sorelle, della quale nessuno potrebbe mettere in dubbio la pertinenza della testa alla statua; il che ci permette di apprezzarne tutte le qualità stilistiche. Primieramente vi troviamo, ancor più precisa e caratteristica, quella maniera di panneggiare che abbiamo già notata, senza insistervi, nella statua del Vaticano e nelle due somiglianti.[6] In confronto colle altre tre statue *b-c-d* si vede qui una maggiore semplicità e sobrietà di pieghеggiare che parrebbe quasi un ritorno allo schematismo proprio della statua Capitolina, *a*, se non fosse più verisimile

[1] IMHOOF-BLUMER e P. GARDNER, *Numismatic Commentary on Pausanias*, p. 145, tav. CC, XX-XXI.

[2] Paus. I, 19, 1.

[3] Vedi per esempio CLARAC, tav. 120, n. 39; tavola 122, nn. 38, 40, 41; BAUMEISTER, *Denkmäler*, fig. 103. Cfr. STEPHANI, *Compte-rendu de la Commission archéol. de Saint-Pétersbourg*, 1873, p. 218 segg.; e OVERBECK, *Kunstmythol.*, p. 259 seg.

[4] Così STUDNICZKA, *Jahrbuch d. Inst.*, XXI, 1906, p. 77 e segg.; ma egli stesso, ib., XXII, 1907, p. 6 e seg. ha dovuto riconoscere le difficoltà ed ammettere che possa essere il tempio di Delfo.

[5] STEPHANI, loc. cit., ne riferiva l'origine all'età augustea, OVERBECK al IV secolo a C. oppure ai tempi ellenistici. REISCH, *Gr. Weihgeschenke*, p. 27, li attribuisce, nell'origine, al IV secolo a. C., ma non esclude che il primo autore abbia utilizzato prototipi anteriori; di opposta opinione è P. HERRMANN, *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 26, il quale ivi, fig. 7, pubblica un rilievo simile, ma non arcaizzante, bensì nello stile genuino del V secolo uscente, che si dice provenga da Mileto (quivi Apollo è del tipo stesso delle nostre statue). Ma intanto questo stesso suo esempio costringe la cronologia a fare un passo più indietro.

[6] I particolari del panneggiamento si vedono meglio nella fig. 2.

Fig. 10. Eirene e Plutos di Cefisodoto.
(Fotografia Faraglia, dal gesso).

il ravvisarvi una continuazione non mai interrotta della tradizione fidiaca.[1] Ma in mezzo a questo apparente arcaismo spunta visibile lo stil nuovo. La metà inferiore

Fig. 11. Testa della Eirene (dal gesso).

del chiton piomba a terra facendo tre fasci di pieghe, uno tra le gambe gli altri due ai lati di queste, e ognuno di essi è accentuato da solchi profondi che coi loro scuri

[1] Vedi P. Ducati, *Sull'Irene e Pluto di Cefisodoto.* in *Revue archéologique,* 1906, I, p. 111 seg.; Amelung, *Basis des Praxiteles aus Mantinea,* p. 21 segg., e anche *Röm. Mitth.*, XV, 1900, p. 200, nota 2. È nota l'ipotesi del Furtwängler che la semplicità e naturalezza fidiaca sarebbe stata abbandonata al tempo della guerra del Peloponneso (un esempio dello stile di questo tempo sarebbe appunto l'Apollo Barberini) e poi sarebbe stata ripresa nel IV secolo nella Eirene di Cefisodoto: cfr. *Griechische Originalstatuen in Venedig,* pag. 306; *Beschreibung der Glyptothek,* n. 211 e n. 219.

assai sensibili dànno maggiore risalto a quella parte della stoffa che sta più in luce avvolgendo le gambe. E queste sotto di essa si modellano, non solo la sinistra che

Fig. 12. Testa della Eirene (dal gesso).

è mossa, il contorno della quale si disegna nettamente tra i due profondi occhi di pieghe prossime alla piegatura, ma un poco anche la destra tranquilla mediante l'interruzione e il vario corso di pieghe sopra e sotto il ginocchio. È una maniera di panneggiare che coi suoi forti contrasti di ombra e di luce dà alle membra della figura un risalto maggiore che nel panneggiamento delle statue del V secolo; l'antico è più unito e più seguace della tonda o quadrata costruzione statuaria, quest'altro

invece tiene più dell'altorilievo, e l'ampio e lungo manto, facendo da sfondo alla figura, destinata alla sola contemplazione di faccia, ne accresce l'effetto.

Questa stessa maniera si riscontra infatti in due gruppi di rilievi cospicui e ben determinati del IV secolo, cioè nella base prassitelica di Mantinea e nei tronchi delle *columnae caelatae* di Efeso che ci fanno necessariamente pensare a Scòpa ed ai suoi collaboratori: in quella ci attira particolarmente la Musa di mezzo che tiene la mano destra appoggiata al fianco,[1] in questi si segnalano tanto la donna stante in uno dei frammenti più danneggiati,[2] quanto, e più specialmente, l'altra che segue Hermes nel frammento più generalmente conosciuto.[3] Ma vi è già nella statuaria un caso precedente rappresentato da un'opera insigne, la Eirene di Cefisodoto (figg. 10-12), che segna il passaggio dal vecchio al nuovo stile e che pel nostro caso offre analogie anche nella disposizione del manto;[4] e tra gli altri esempi meno antichi possiamo ricordare principalmente una statua muliebre di Alicarnasso, nella quale gli scuri del panneggiamento sono anche più forti, forse troppo.[5] La nostra statua invece tiene il mezzo tra la Eirene e questa seconda scultura, accostandosi piuttosto alle figure dei rilievi predetti. Le sue somiglianze con questi, in particolare colla Base di Mantinea, si manifestano anche nella disposizione dell'apoptygma che presenta quel pieghеggiare più semplice e più naturale che è loro proprio; lo si confronti specialmente coll' himation della Musa sopra ricordata e colla corta tunica dello Scita, e se ne vedrà la comunanza di scuola.

Ancor più completo e stringente è il riscontro che si trova in una statua di Artemis della prima metà del IV secolo, della quale il miglior esemplare si conserva nel Museo Vaticano[6] (fig. 13), e poi in un'altra, parimenti di Artemis, che è a Venezia

[1] FOUGÈRES, *Bull. corr. hell.*, XII, 1888, tav. I-III e p. 105 segg.; AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles* con tavola; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, n. 468.

[2] *Röm. Mitth.*, XV, 1900, p. 200, fig. 1; cfr. A. H. SMITH, *Catal. of Greek Sculpture in the British Museum*, II, n. 1213; WOOD, *Discoveries at Ephesus*, tavola davanti alla p. 246.

[3] SMITH, op. cit., n. 1206; WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, tav. LVI, n. 5, ed ora meglio riprodotta da STUDNICZKA, *Kalamis*, in *Abhandl. d. sächs. Gesellschaft*, XXV, 4, p. 35, fig. 9.

[4] Le nostre figg. 10-12, per consenso del direttore prof. E. LOEWY, sono tratte dai calchi esistenti nel Museo di gessi in Roma insieme con quello della statua di Cherchel (GAUCKLER, *Musée de Cherchel*, tav. V, p. 102; REINACH, *Répert.*, II, p. 644, n. 3) e con altro materiale già da lui raccolto per uno studio sulla cronologia della Eirene finora esposto solo in una conferenza (cfr. la sua opera *Die Naturwiedergabe* ecc., p. 35, nota 5, del quale materiale si è intanto servito, con risultati un po' divergenti, anche il DUCATI, op. cit.). La data del 403 a. C., riammessa da questo, sembrami la più vicina al giusto, e affatto inaccettabile la più recente di Brunn e Furtwängler. Osservo poi che secondo Furtwängler la stoffa pendente sì dietro alla Eirene che all'Apollo (*Beschr. d. Glyptothek*, nn. 211 e 219) non è che un ricasco del peplo come quello davanti ma più lungo, il che è impossibile; che sia un manto affibbiato sulle spalle è ben chiaro, oltre che dalla osservazione delle statue stesse, da tutti i confronti da me citati.

[5] *Musée du Louvre*, *Catal. sommaire des marbres ant.*, n. 2838 con figura; MICHON, *Bull. corr. hell.*, XVII, 1893, tav. XVI, p. 410 segg.

[6] AMELUNG, *Sculpturen d. Vatic. Museums*, I, n. 38; HELBIG, *Führer*², I, n. 20 e p. 500; FURTWAENGLER, *Gr. Originalstatuen*, p. 314 (prima nel Braccio Nuovo, ora nella Galleria dei candelabri). Cfr. anche la statuetta in CLARAC, op. cit., tav. 317, n. 1054, e FROEHNER, *Notice du Louvre*, n. 387 (molto restaurata; replica?).

e rappresenta un perfezionamento del medesimo tipo eseguito nello stile prassitelico più progredito.[1] Nel loro panneggiamento, specialmente in quello più sobrio della prima, noi ritroviamo una corrispondenza quasi esatta non soltanto per la parte inferiore della veste, ma anche per l'apoptygma. Vi è infatti, come nell'Apollo di Gortyna ed anche nell'Apollo *e* del Vaticano, la stessa linea ondulata dell'orlo determinata dai cannelli delle pieghe, la stessa movenza serpeggiante della falda che scorre lungo il fianco destro, ed inoltre quei due grossi sboffi caratteristici collegati colle spalle per mezzo di pieghe diritte che si rastremano in su gradatamente.

Fig. 13. Artemis. Statua nel Museo Vaticano.
(Zinco del *Bull Arch. Comunale*).

Quest' ultimo motivo, se è già accennato, non si vede tuttavia ancora così sviluppato nell'Apollo di Scòpa e ci rappresenta anch'esso un saggio di quella bravura nel rendere la morbidezza della stoffa che ammiriamo nella clamide dell' Hermes di Prassitele; invero cogli sgonfi che formansi nell'alto di questa noi possiamo bene paragonare gli sgonfi aggettanti nella statua di Gortyna e nelle affini. Tra queste sono anche l'Artemis detta di Dresda, una statua di Athena in Woburn,[2] una statuetta della stessa dea da Epidauro,[3] e segnatamente una bella statua, anche questa di Athena, esistente nel Magazzino Archeologico Comunale in Roma, che si pubblica

[1] Furtwaengler, ibid., tav. VII, 1.

[2] Furtwaengler, *Masterpieces,* fig. 139, la prima; Id., *Ueber Statuenkopien,* tav. VII, n. 3, la seconda.

[3] 'Εφημ. ἀρχ., 1886, tav. XII, nel mezzo.

Fig. 14.
Athena. Statua nel Magazzino Archeologico Comunale di Roma.
(Fotografia Mariani).

ora contemporaneamente dal Mariani e che si vede riprodotta pure nella nostra fig. 14 da una sua fotografia amichevolmente concessa.[1]

E qui non posso dimenticare due altre sculture, cioè una Demeter di Venezia[2] e il frammento di un gruppo in Atene, rappresentante forse anche questo una Demeter con Plutos,[3] le quali fanno al nostro proposito non solo per lo stile generale del panneggiamento, ma più particolarmente per il leggiadro motivo del lembo del manto che ivi pende rigettato sopra uno degli avambracci. Questo motivo, che ora riappare nell'Apollo di Gortyna, è una novità nella serie delle statue simili di Apollo Citaredo, e lo vediamo ripetersi altresì nella statua ora ricordata e tanto affine di Athena, se si completi, come propone il Mariani, a similitudine di una corrispondente figura della medesima dea espressa in un bassorilievo attico.[4] Quelle due sculture stanno molto vicine alla Eirene di Cefisodoto e segnano pertanto, insieme con questa, il principio di quel bello stile, che si svolse e perfezionò principalmente nelle opere di Scòpa e di Prassitele, e del quale nuovi saggi visibili e cospicui sono appunto queste due nuove statue di Apollo e di Athena.

[1] *Bull. Arch. Comun.*, 1907, p. 3 segg., tavv. I-V.

[2] Furtwaengler, *Originalstatuen*, tav. V, p. 303 segg.

[3] Le Bas-Reinach, *Voyage en Grèce, Mon. fig.*, tav. XXI, 1; Arndt-Amelung, *Einzel-Aufnahmen*, n. 707; Reinach, *Répertoire*, II, p. 254, n. 6.

[4] Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, n. 533, 1.

*
* *

Dopo ciò sembra giustificata la domanda se ad alcuno dei grandi maestri di codesto stile possano attribuirsi gli originali di esse. Ecco di nuovo una di quelle domande che ognuno si propone ogniqualvolta gli capiti una nuova opera che esca dall'ordinario, e alla quale si dà volentieri una risposta affermativa, indulgendo all'amore del proprio argomento ed alla soddisfazione di mettere un grande nome sotto un'opera anonima. Vero è che di questo metodo si è fatto e si fa sempre grande abuso nella storia dell'arte, dimenticandosi ordinariamente che accanto agli astri maggiori furono anche molti minori che pure cooperarono, sebbene in diversa misura, all'incremento dell'arte, e che questo, particolarmente in Grecia, fu sì lento e graduale che talvolta ben poco è il nuovo che un artista, anche insigne, ha aggiunto ad uno stesso tema già trattato da altri o più vecchi o contemporanei. Questa considerazione ci consiglia di essere molto cauti nell'attribuire un'opera a questo od a quell'artista, e di contentarci, per regola, d'indicarne il tempo e lo stile in generale. Così il Mariani, pur credendo di aver ritrovato nella statua predetta una replica dell'Athena Σώτειρα del Pireo, stima prudente il non insistere nella ipotesi, offertasi alla sua mente, che essa sia opera di Cefisodoto.[1] Anche io mi fermerei qui, se indizi particolari non m'invitassero ad una determinazione più precisa della statua di Gortyna. Quando siavi buon fondamento di verisimiglianza è lecita almeno una congettura. La nostra statua ha, se non m'inganno, tutti i numeri per essere riguardata come copia di un originale di Prassitele.

Le considerazioni che abbiamo già fatte sullo stile del vestimento parlano bene in favore di questa ipotesi. Se poi si consideri che codesto stile ricorre nelle figure di un bassorilievo scolpito sopra un trattato dell'anno 362 a. C.,[2] e che pertanto erasi già precedentemente perfezionato e popolarizzato, diverranno più significative le concordanze che vi abbiamo già trovate tanto con la Base di Mantinea quanto con la Eirene di Cefisodoto. Ma nella Base di Mantinea vi è qualcosa di più, che sinora a bello studio ho lasciato da parte, perchè alle comparazioni del panneggiamento men bene si prestava delle figure stanti, ma che ora riprende i proprii diritti; vale a dire vi è una figura dello stesso Apollo, della quale spiccano evidenti le somiglianze colla nostra statua (fig. 15). Si può dire in un sol motto che, se la figura del rilievo si levasse in piedi, noi vedremmo quasi una ripetizione della statua stessa.

[1] Non nascondo la mia impressione che vi trova un carattere più recente e più affine a quello della statua cretese.

[2] *Arch. Zeitung*, 1877, tav. XV, 1, p. 171; BRUNN-BRUCKMANN, n. 533, 2: somiglianze tanto colla figura di Athena quanto colla figura muliebre di mezzo per la capigliatura il manto e il pieghegg iamento della veste in basso.

È di nuovo Apollo colla sua cetra e nello stesso vestimento triplice e grandioso, nel quale non mancano nè le maniche nè lo scollo aperto ad angolo e nemmeno i due caratteristici sboffi di che abbiamo sopra parlato, salvo che sono tenuti nello stile più sobrio del rilievo;[1] e forse anche quel modo di afferrare un lembo del manto, che qui sembra un mezzo un po' ricercato di disimpegno, è in qualche rapporto col motivo più naturale del medesimo lembo ravvolto all'avambraccio della statua; motivo più volte ricorrente nelle Muse della Base. Calmo e solenne come una statua, il busto diritto e rigido, la testa eretta ed immobile, la chioma fluente in massa sul dorso e in doppia lista sul petto, Apollo, il dio della musica, consapevole del proprio valore e della propria vittoria, tiene fisso lo sguardo sul rivale temerario. Fu già osservato con ragione che codesta figura tiene ancora del carattere severo dell'arte precedente, e che la sua testa nulla ancora presenta di quei tratti caratteristici che sono proprii delle rappresentazioni di Apollo concepite più tardi da Prassitele. La testa della statua cretese è un riscontro ed una conferma (v. tav. V e fig. 3). Se si paragona con quella del rilievo, e propriamente nello stesso scorcio di questa (cfr. fig. 3), mi sembra che non possano disconoscersi le loro somiglianze non solo nell'acconciatura della chioma, ma anche nel contorno e nei lineamenti del volto, nonostante i guasti sofferti dall'una e dall'altra e nonostante l'esecuzione un po' sommaria di ambedue.

Tratti comuni sono il cranio tondeggiante combinato con un bel volto ovale, le gote piene anzichenò, la mascella un po' diritta con mento breve e delicato, la bocca piccola e socchiusa col labbro inferiore leggermente rovesciato, il taglio dell'occhio piuttosto acuto e sfuggente verso le tempie, infine la fronte triangolare ombreggiata dai capelli copiosi, che si gonfiano intorno ad essa quasi a foggia di ghirlanda coprendo a metà gli orecchi, mentre il resto, contenuto da un nastro, aderisce semplicemente all'occipite e poi sfugge in basso. Questa caratteristica ghirlanda di capelli, a folta massa spartita nel mezzo e suddivisa in gruppi di ciocche pettinate indietro, spicca meglio, perchè tutta conservata, nella testa di Gortyna: ma invece in questa non è espresso il nastro, che non poteva vedersi dal basso, ma soltanto la massa e, oltre questa, un incavo continuo, nel quale dovette adattarsi una corona di lauro, che qui sarà stata metallica, laddove nel rilievo (dove parimente non doveva mancare) sarà stata espressa con colori, come le corde della cetra.[2] Siffatta acconciatura sembra corrispondere ad una moda favorita, per le teste apollinee, dai grandi artisti del IV secolo a. C., poichè la ritroviamo chia-

[1] Le maniche giungono fino ai polsi ed è ben probabile che così fossero tanto nella statua di Gortyna come nelle simili *e, f, g*. In tutte tre ciò che resta delle braccia è coperto dalle maniche.

[2] Nella tav. XXVII n. 10 di MUELLER-WIESELER, *Denkmäler*[4], si vede disegnata porzione della corona, non so se a causa di tracce visibili. Si confronti la testa di Apollo nella nostra fig. 8.

Fig. 15. Apollo. Bassorilievo nella base di Mantinea, opera di Prassitele (da fotografia).

ramente indicata anche nelle monete rappresentanti le statue dell'Apollo Smintheus e dell'Apollo Palatinus di Scòpa e in quelle dell'Apollo Daphneus di Briassi [1] (v. fig. 22, n. 9).

Ben si comprende come quella bella corona di capelli fosse volentieri accettata anche da Prassitele, dacchè essa ben si accordava negli effetti, come è nel nostro caso, colla sua tendenza ad ingrandire ed allungare in su i volti e a dare insieme un bel risalto alla carnagione liscia e gentile. Perciò la vediamo ricomparire più o meno completa e variata anche in altre teste o lavorate da lui o comunque connesse con l'arte sua, quali il Satiro appoggiato al tronco d'albero, il Bacco barbato (così detto Sardanapalo), l'Afrodite di Lord Leconfield e, a maggiore distanza, anche l'Apollo Citaredo e le Muse che stanno nella Sala che da esse ha il nome nel Museo Vaticano, in cui è ben visibile a' miei occhi la figliazione dai tipi artistici del grande maestro ateniese (v. tav. VIII, 2). [2] La sua influenza anche su questo particolare apparisce altresì in alcuni rilievi attici del IV secolo; basta ricordare, per esempio, la bella Portatrice d'acqua nella stela tuttora eretta sulla Via dei sepolcri in Atene. [3]

Tutta questa disposizione dei capelli arrotolati attorno alla fronte, e poi scorrenti dietro e davanti alle spalle, non è altro che la continuazione di una moda arcaica rappresentataci, per esempio, dalla testa dell'Apollo Pitti, notevole già per l'attica dolcezza dell'espressione, nonostante la severità dello stile. [4] Della sua traduzione in uno stile più libero un saggio precedente a questo di Gortyna si ritrova nella Eirene di Cefisodoto (figg. 10-12), nella quale la chioma è similmente acconciata, con questa differenza, che qui per l'accurata esecuzione la massa arrotolata è più chia-

[1] Apollo Smintheus: OVERBECK, *Sitzungsber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss.*, XXXVIII, 1886, p. 13 segg., tav. III, 1-9, monete di Alexandria Troas; IDEM, *Kunstmythologie*, III, p. 91 seg., tav. d. monete, V, 25-33; A. Palatinus, ibid., rispettivamente tav. I, 1-12 e tav. d. monete, V, 42-45 (cfr. COHEN, *Médailles impér.*, I, p. 84 segg., nn. 143, 162); A. Daphnaeus, ibid., rispettivamente tav. I, 13-15 e tav. d. mon., V, 37-41. Non vi è ragione di dubitare con l'Overbeck che la testa isolata nel diritto delle monete di Alexandria ripeta in maggiore grandezza quella della statua di Scòpa. Cfr. anche tav. d. mon., II, 64-66, 69-70: tipi dell'Asia e di Creta simili ad Alexandria ripetuto ib., n. 68. La stessa acconciatura si distingue, nonostante la piccolezza, nelle monete riproducenti le altre due statue. FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 303 (seguito da COLLIGNON, *Sculpture grecque*, II, p. 245, figg. 122 segg.) ravvisa la statua di Scòpa in alcune monete con la figura di Apollo col piede appoggiato in alto, cosa impossibile per una statua del culto, che Strabone chiama persino ξόανον.

[2] Cfr. AMELUNG, *Basis*, p. 32 segg. Oltre la testa dell'Apollo ivi fig. 18-19, è da paragonarsi alla nostra statua, sia per l'aspetto della testa, sia per il portamento e per l'abito, la Erato nelle sue migliori riproduzioni di Stoccolma, ivi fig. 22, e di Copenaghen, in *Moderner Cicerone*, pag. 290 seg. L'opinione qui espressa dall'Amelung che siano opere della scuola di Prassitele, sembra a me più accettabile dell'altra sua precedente che le attribuiva a Prassitele stesso. Diverso giudizio di HELBIG, *Führer*², I, p. 169 e seg.

[3] BULLE, *Der schöne Mensch*, tav. CXLII; CONZE, *Att. Grabreliefs*, tav. CLII. Cfr., oltre la testa, la forma e lo stile del vestimento colla nostra statua e colle Muse di Mantinea.

[4] AMELUNG, *Führer in Florenz*, n. 195; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 80, e *Masterpieces*, p. 53; la testa separata presso ARNDT-AMELUNG, *Einzel Aufnahmen*, nn. 28, 29, ed ora anche presso STUDNICZKA, *Kalamis*, tav. X, *d*. Cfr. altresì il noto Apollo in bronzo di Pompei, per es. AMELUNG, loc. cit., fig. 38, ecc.

ramente suddivisa, direi quasi articolata, da infossature e ritocchi che la rendono, all'apparenza, più soffice,[1] laddove nell'Apollo le singole ciocche, per colpa del copista, sono poco più che sbozzate. Codesto riscontro con la Eirene ha, nel caso presente, altrettanto valore quanto l'altro precedentemente osservato del panneggiamento, poichè di nuovo vi vediamo l'arte di Prassitele ancora strettamente collegata con l'arte del suo precursore. Nè poi a questo solo si riducono le somiglianze con la testa della Eirene, manifestandosi, se non m'inganno, i segni della parentela anche nella costruzione totale della testa e nella conformazione della fronte degli occhi e della parte inferiore del viso, eccettochè la convessità della fronte è nell'Apollo più sensibile, cioè più prassitelica, che nella Eirene, e le gote sono in questa più rastremate e delicate, in quello un poco più larghe e piane; le quali differenze derivano naturalmente dalla diversità del sesso, del carattere e del momento storico di ciascuna delle due opere.

Nell' una doveva spiccare la tenerezza materna di una dea, nell'altra la dignità seria e imponente di un dio. Ciononostante non manca in questa seconda il sentimento e la grazia prassitelica; anzi i suoi lineamenti, specialmente se osservati di profilo, sono piuttosto femminei e tali da scusare il facile errore di chi, ingannato anche da tutto l'abito e il portamento della statua, la credette imagine di donna. Infatti sul tipo comune e tradizionale è già passato, inevitabilmente sebbene discretamente, l'alito dell'arte nuova, che rinfresca e ingentilisce le forme; e questo noi vediamo tanto nella nostra statua quanto nella figura su ricordata di Apollo della Base di Mantinea ed anche in quella molto affine di Bacco nella Base di un tripode in Atene, che il Benndorf attribuì parimenti a Prassitele, e che in ogni modo ci rappresenta con le prime due opere un medesimo atteggiamento dell'arte.[2]

Ma abbiamo, di più, un tipo più immediatamente precedente, rappresentatoci da una testa di Apollo che ci è conservata soltanto sopra alcune erme. Ai due esemplari che già furono paragonati dall'Amelung con la testa di Apollo del rilievo di Mantinea,[3] debbono ora aggiungersi, con cresciuto vantaggio pei nostri confronti, altri quattro trovati nello Stadio di Atene (uno nella nostra fig. 16) ed inoltre tre copie meno fedeli esistenti in luoghi diversi.[4] Nei quattro esemplari ateniesi la

[1] Apparisce qui sul vertice l'anello o cordone che ferma i capelli come nell'Apollo di Pompei ora citato.

[2] *Jahreshefte d. oesterr. archaeol. Inst.*, II, 1899, p. 255, tav. V.

[3] Cfr. *Basis des Praxiteles*, p. 57.

[4] Uno degli esemplari di Atene (*a-a*) fu pubblicato da P. Sticotti in *Archeografo Triestino*, III s., vol. II, fasc. II (XXX della raccolta) 1906, p. 8, fig. 2; la nostra riproduzione dalla stessa fotografia amichevolmente favoritami da lui. Egli non rammenta le altre erme simili, ma soltanto una di Trieste nella quale ei vede una simiglianza col tipo ateniese, che io invece non posso vedere (oltre alla zincotipia fig. 1 io ho davanti la fotografia originale ed un'altra non pubblicata). La ghirlanda di ellera, la tenia sulla fronte, la maggiore rotondità del volto la distinguono, nonostante l'affinità, dalle altre assai più di quanto a lui parve; essa rappresenta Bacco, quella invece certamente

testa di Apollo è sempre unita in doppia erma con quella dell' Hermes Propileo di Alcamene;[1] e questa circostanza e il luogo di ritrovamento ci fanno subito pensare che anche l'originale della testa di Apollo sia stato di un celebre artista attico. Vi fu chi ravvicinò questo tipo alla Eirene di Cefisodoto,[2] la quale opinione verrebbe opportunamente ad incontrarsi con le idee da me espresse più sopra.

Fig. 16. Apollo, probabilmente di Alcamene, sopra erma bicipite in Atene. (Fotografia dell' Istituto Arch. Germanico).

Ma dopo la scoperta della copia pergamena dell' Hermes io credo che il primo che abbia il diritto di essere preso in considerazione sia appunto l'autore dell' Hermes, cioè Alcamene stesso. A me pare innanzi tutto che nello stile nulla vi sia che contrasti con quello che conosciamo di lui e che ci è anche presentato dall' Hermes; in secondo luogo io penso che abbia un certo valore anche un'altra circostanza, per quanto estrinseca. Ad un esemplare dell'erma di Apollo che è nel Museo Lateranense, si vede associata come riscontro, un'erma barbata[3] che nulla impedisce di credere contemporanea della prima e che in pari tempo rassomiglia all' Hermes come fratello a fratello (fig. 17). Non vi manca nemmeno il caratteristico solco sulla fronte, ed uguale è lo stile della barba; variata è soltanto la capigliatura, che ha rinunziato all'arco di arcaici cirri cocleati per foggiarsi a cornice triangolare per mezzo di un' elegante pettinatura assai simile a quella dell'altra testa. Abbiamo dunque ragione di considerarla come una ripresa del tipo dell' Hermes eseguita dallo stesso Alcamene per una rappresentazione di Bacco, credo quella del tempio ateniese, che poi alla sua volta fu feconda.

Apollo. Gli altri esemplari sono: *e*) Museo Capitolino, *Nuova Descrizione*, n. 50; ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 422-423 (dura e fredda più delle copie di Atene, labbra raschiate e ridotte modernamente); Furtwängler la confronta con la Nemesi di Agoracrito e l'Apollo Barberini, *Statuenkopien*, p. 580; *f*) Museo Laterano, n. 757, BENNDORF-SCHOENE, n. 378 (« Ariadne »); *g*) Roma, AMELUNG, *Sculpt. d. Vat. Museums*, I, p. 643, n. 502, tav. LXIX; HELBIG, *Führer*², dove trovo per la prima volta non dubitativamente il nome di Apollo; *h*) Copenaghen, ARNDT, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. LIX seg. (forse da aggiungersi anche la testa ivi tav. LXI); *i*) Inghilterra, presso Hamilton Mc Cormick; vedi *Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Greek Art*, tav. X, 10: colossale (altezza della faccia m. 0,23), occhiaie ora vuote. Questa e la copia di Copenaghen hanno espressione più severa delle altre.

[1] ALTMANN, *Athen. Mitth.*, XXIX, 1904, tav. XVIII segg., p. 179 segg. (per gli esemplari ateniesi vedi p. 185); STICOTTI, loc. cit., p. 3 segg.

[2] ARNDT, locc. citt.; Amelung lo attribuisce senz'altro alla fine del V secolo.

[3] BENNDORF-SCHOENE, n. 374 (n. del Museo 752). Altra copia ibid. n. 380 (d. Mus. 761). Cfr. AMELUNG, *Moderner Cicerone*, p. 350, ed anche ARNDT, in *Einzel-Aufnahmen*, n. 422-423.

Infatti questa bella testa, che è di eccellente fattura, può dirsi il preannunzio del Bacco prassitelico con lunga barba.[1] Con ciò noi vediamo nel modo più chiaro la bella pianta fidiaca spingere le sue estreme radici nel campo dell'arte del secolo IV, che ne trae a sua volta i succhi vitali; e vediamo anche come in mezzo ad un'arte assai progredita sopravvivano ancora dei tipi arcaici e tradizionali, per quanto contemperati col gusto e col sentimento dei tempi nuovi. Così la statua di Gortyna, anche essa tanto legata allo stile più antico, è preceduta, non di molto, da esempi caratteristici, quali le erme qui riferite, tutte probabilmente di Alcamene.

Fig. 17. Bacco, probabilmente di Alcamene.
Erma del Museo Lateranense.
(Fotografia Brogi)

Della medesima famiglia, ma cronologicamente un po' più giovane è, a mio giudizio, la testa di Apollo che vedesi su una bella statua di Citaredo del Museo Vaticano, che fu restaurata per una « Minerva Pacifera » (v. la tav. IX senza il braccio destro moderno, e le figg. 18-20).[2] Generalmente, ma a torto, si

[1] AMELUNG, loc. cit., la riporta alla scuola di Fidia, e la confronta anch'egli col Bacco « Sardanapalo ». Per la statua di oro e avorio, opera di Alcamene, nel tempio di Atene v. PAUS. I, 20,3. Cfr. REISCH, *Eranos Vindobonensis*, p. 1 segg. I tipi monetali converrebbero. Cfr. anche ALTMANN, loc. cit., p. 186.

[2] VISCONTI, *Museo Pio-Clem.*, III, tav. XXXVII; CLARAC, tav. 468, n. 885; BRAUN, *Ruinen und Museen*, p. 331, n. 71; HELBIG, *Führer*², n. 193; AMELUNG, *Mod. Cicerone*, p. 269. Immeritamente poco curata da Overbeck, op. cit., p. 185, n. 7. La statua fu trasformata in una Minerva con un ramoscello d'ulivo nella mano sinistra, un elmo di bronzo (non antico) nella destra. L'indicazione dei restauri presso Helbig non è esatta. Moderno è l'avambraccio destro con parte della manica ed altresì tutto il braccio sinistro sotto l'omero insieme con la parte sinistra del petto e col panneggio annesso (circoscritta da puntini nella nostra tavola); inoltre tutta la falda estrema del manto dietro il lato destro e varii altri pezzi delle pieghe, tre dita del piede destro, il pollice e il mignolo del sinistro, e qualche pezzo del plinto. La testa appartiene certamente alla statua, come io ho potuto verificare da presso. Essa fu lavorata a parte unitamente al collo e s'incastra esattamente nella cavità preparata *ad hoc* nel busto, lasciando soltanto un'intercapedine di tre o quattro millimetri riempita con stucco. Nel giro del collo combaciante col busto si conserva il taglio originario senza ritocchi e leggermente consumato o scheggiato da sè qua e là; solo nella regione carotidea sinistra è una rappezzatura. È asserzione del Braun, ripetuta poi da tutti, che la testa non appartenga alla statua per diversità di lavoro e di marmo. Ma l'una e l'altra sono, a mio giudizio, di marmo pario a piccoli cristalli; sol che nella prima esso è più scelto ed anche di apparenza più bianco, credo per la forte ripulitura subìta con danno specialmente delle narici, molto ritoccate sì dentro che fuori. Del resto la diversità del marmo non prova nulla per le teste lavorate per incastro. Primo il Braun stesso, riconosciute le forme maschili della statua, propose il nome di Apollo senza tuttavia escludere quello di una Musa! Altezza totale m. 2,15 (senza il plinto), della testa e del collo fino all'incastro m. 0,43, della testa sola dal vertice dei capelli davanti fino al mento m. 0,28. Le nuove riproduzioni qui sono tratte, per la tav. IX da una fotografia di Anderson, per le figg. 18-20 da fotografie eseguite a bella posta da me e dal signor C. Faraglia col permesso della Direzione dei Musei Vaticani, che gentilmente favorì in tutto questo mio studio.

Fig. 18. Apollo (restaurato come « Minerva Pacifera »).
Statua nel Museo Vaticano.
(Fotografia Savignoni).

afferma che la testa non appartenga alla statua, sebbene alcuno abbia riconosciuto che anch'essa rappresenta Apollo; e poi la statua da alcuni è attribuita al IV secolo, la testa invece al V. Ma le forme sì del volto che del collo sono troppo raddolcite e di già abbastanza infemminite, in confronto con le erme predette, per potere essere di questo piuttosto che del secolo successivo, al quale accennano pure e il taglio degli occhi e la fronte ampia e triangolare, contornata, come in quelle, da un aggetto di capelli ravvolti ad una funicella e suddivisi a onde crescenti, tre per parte. Dietro invece i capelli sono raccolti in un ciuffo sostenuto dalla funicella stessa; variante che corrisponde ad una moda non insolita per Apollo.[1]

Confrontando le fotografie di quelle erme colla testa della statua davanti all'originale, a me parve di scoprire una stretta somiglianza tra i due tipi, sì nel prospetto che nel profilo, e tale da doversi ammettere che questo dipenda da quello; e ciò è di nuovo in contrasto con quanto fu affermato da altri, essere cioè la testa della statua un'opera dei tempi di Fidia.[2] D'altra parte nessun contrasto, sì bene un ottimo accordo col carattere ora descritto della testa

[1] La funicella è fatta di due cordoncini intrecciati e chiaramente distinti.

[2] AMELUNG, *Mod. Cicerone,* p. 267, sebbene vi trovi troppa morbidezza per quei tempi.

riconosco io nel corpo della statua, cui quella si adatta perfettamente ed in cui la grandiosità della costruzione egregiamente si contempera con una certa morbidezza delle forme che si modellano da sotto alla veste. E poi una prova decisiva io stimo di potere addurre mediante il confronto di una gemma di Pompei (fig. 22, n. 6) ov'è rappresentato un busto di Apollo colla cetra, che dalla maniera del taglio si capisce benissimo essere tratto da una statua e propriamente, a mio giudizio, dal prototipo di questa stessa di cui mi occupo. Ognuno può riscontrare nella riproduzione della gemma le somiglianze della testa dal profilo nobile e gentile e le concordanze dell'acconciatura e dell'abito. [1]

È chiaro dunque che questa statua, stupenda nel suo ricco e straordinario panneggiamento e nel suo aspetto grave e benigno insieme, è un'opera dei primordii del IV secolo e, senza dubbio, di un grande artista. [2] Non si può tuttavia metterla, come fece W. Helbig, in una stessa serie colle statue di Apollo lavorate da Briassi e da Scòpa, delle quali ho parlato sopra, e tanto meno pensare che ella possa essere copia dell'una o dell'altra; poichè le monete stesse citate da Helbig ci assicurano che quelle statue appartenevano proprio alla serie che è oggetto speciale di questo studio e che quest'altra statua, il cui profilo discorda da quelli delle monete (cfr. le nostre figg. 22 e 33), ci rappresenta un ben altro tipo. Essa è una riproduzione statuaria e nel tempo stesso un perfezionamento, nel senso dell'arte del secolo IV, di un tipo di Citaredo che ci è noto, oltre che da pitture su vasi, [3] anche da rilievi di tempi più antichi. Il dio indossa il chiton ionico di lino, di cui si vede solo la manica destra abbottonata, il peplo, apparentemente di lana leggiera, aperto lungo il fianco sinistro, coi lembi serpeggianti e con apoptygma e kolpos visibili a destra, e inoltre il manto raddoppiato (δίπλαξ) fermato da una fibula tonda sopra l'omero destro. Così è nell'arcaico rilievo di Thasos, [4] e così anche in un altro di terracotta che può datarsi intorno al 360 a. C.; [5] ma nel primo la δίπλαξ passa sotto l'ascella sinistra secondo la moda arcaica più comune, di cui un esempio statuario è l'Athena Albani; [6] nel secondo invece copre la spalla sinistra alla stessa guisa che nella nostra statua. In questo gruppo entra anche la bella statua arcaizzante del Museo Borghese che ha parimente

[1] La nostra figura è tolta da OVERBECK, op. cit., tav. delle gemme, n. 6; cfr. p. 160. Corniola incisa. La clamide è ugualmente affibbiata da un grosso bottone sulla spalla destra e nella sinistra è la cetra; nella impronta qui riprodotta le parti sono necessariamente invertite. Qui è un *excerptum* analogamente alla bella gemma ivi n. 2.

[2] Solo da FRIEDERICHS - WOLTERS, *Gipsabgüsse*, n. 1528 è attribuita all'epoca ellenistica.

[3] Cfr. per esempio il citaredo in D'HANCARVILLE, *Ant. gr. étr. et rom.*, III, tav. XXXI e DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionn.*, I, p. 1216, fig. 1570; STEPHANI, *Compte-rendu* cit. 1875, atlante tav. V, n. 4; (REINACH, *Répert. d. v.*, I, p. 49, nn. 1-3 e p. 60, nn. 3-5), poi l'Apollo, *ibid.*, 1873, pp. 90 e 202 (REINACH, p. 58, n. 1). Talvolta la clamide passa sotto l'ascella sinistra.

[4] V. per esempio PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, VIII, fig. 153, e OVERBECK, *Kunstmyth.*, Apollon, tav. XX, n. 13.

[5] STACKELBERG, *Gräber der Hellenen*, tav. LVI, 4; OVERBECK, ibid., tav. XX, n. 17.

[6] HELBIG, *Führer*², II, n. 824.

Fig. 19. Testa della statua, figura precedente (profilo).

la δίπλαξ ma con rimbocco più corto a somiglianza di quello solito nel peplo e con uno dei lembi lunghi ripreso sulle spalle in una foggia assai pittoresca.[1]

Ma più importante è l'analogia con un bel rilievo di Sparta (fig. 21) che anche cronologicamente sta molto vicino alla statua di cui parlo.[2] Vi si vede una donna che versa da bere ad Apollo Citaredo, la cui figura si direbbe quasi una traduzione in rilievo della statua del Vaticano. E tra loro si vede — particolare notevole — l'ὀμφαλός fiancheggiato da due aquile, cioè, come dimostrò il Wolters, la riproduzione della stessa pietra santa e delle due aquile d'oro che stavano nel tempio di Delfo prima che fossero rapite e fuse dai Focesi durante la guerra sacra (356-346 a. C.). Una ripetizione esatta di questo medesimo gruppo si ritrova in testa ad una stela attica frammentata con iscrizione ancora inedita;[3] e ciò ci assi-

[1] HELBIG, *Führer*², n. 967; OVERBECK, op. cit., p. 177, n. 1 e tav. XXI, n. 28; CLARAC, tav. 480, n. 922.

[2] WOLTERS, *Ath. Mitth.*, XII, 1887, p. 378 segg., tav. XII; KARO in DAREMBERG e SAGLIO, *Dictionnaire*, IV, s. v. Omphalos, fig. 5403. La nostra figura da una fotografia del dott. R. Zahn che gentilmente ne auorizzò la riproduzione. Wolters lo attribuisce allo scorcio del V secolo, ma potrebbe essere anche un po' più recente, soltanto non più della metà del IV secolo per la presenza delle aquile che segnano il *terminus ante quem*. Le somiglianze della donna del rilievo con la statua di Afrodite di Epidauro, notate da F. HAUSER (*Röm. Mitt.*, 1902, p. 232) che attribuisce questa a Policleto iunior ed alla fine del V secolo, non ci obbligano a fare il rilievo contemporaneo della s'atua.

[3] Cfr. WILHELM, *Jahreshefte des oesterr. Inst.*, I, 1898, *Beiblatt*, p. 43. Una fotografia del frammento del rilievo (resta solo la parte inferiore delle figure e l'omphalos) mi fu gentilmente mostrata dal dott. F. Hauser. Simile l'Apollo sul vaso citato, REINACH, *Rép.*, I, p. 60, n. 5.

cura che abbiamo qui una composizione tipica e dipendente da immagini fisse del culto ufficiale in Delfo. Perciò io credo che la figura di Apollo di questi rilievi riproduca o la statua di Apollo Moiragetes che Pausania vide nell'interno del tempio insieme con le statue di Zeus Moiragetes e di due delle Moirai, le dee del destino, o più verisimilmente la statua di oro (piuttosto di bronzo dorato) che era, com'ei dice, nella parte accessibile a pochi, cioè nell'adyton [1] dove appunto, come sappiamo da Euripide e da Strabone, stava anche l'omphalos. [2] E parimenti si può bene presumere che la figura femminile non sia una immagine del tutto ideata dal primo autore della composizione in rilievo, ma sia anch'essa desunta da una scultura realmente esistente ed associata ad Apollo nel luogo istesso; e che poi essa rappresenti non Artemis o Nike o la Pythia, [3] ma piuttosto Themis cioè, con altro nome, Gaea, la Terra, che era la vera ed originaria padrona dell'oracolo. [4]

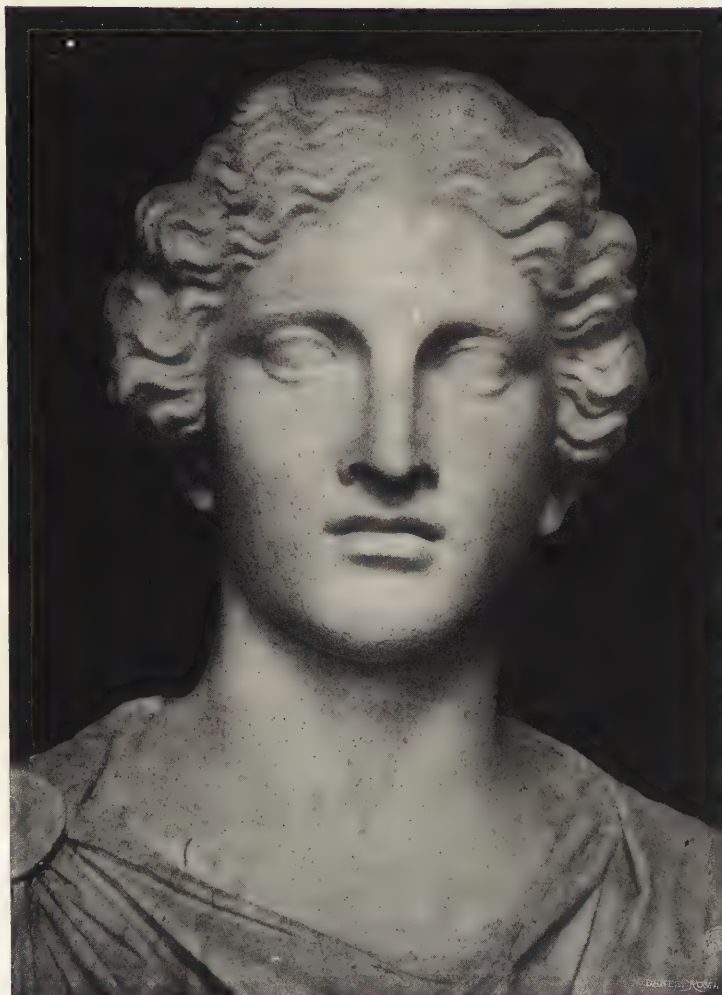



Fig. 20. Testa della medesima statua (prospetto).

[1] PAUS., X, 24, 4 e seg. Ricordata già da FILOCORO, *Hist. graecorum fragm.*, ed. Müller, I, p. 387. FRAZER, *Pausanias*, V, p. 352, la vuole eseguita tra il 346 (fine della guerra) e il 261 (morte di Filocoro); ma potè essere rispettata dai Focesi, tanto più se di bronzo. Cfr. WOLTERS, loc. cit., p. 379, nota 6.

[2] EURIPID., *Ion*, vv. 219 segg.; STRAB., IX, p, 419. Cfr. KARO, loc. cit. p. 198.

[3] Artemis secondo Wolters, Nike secondo altri (cfr. Frazer, *Pausanias*, V, p. 316; OVERBECK, op. cit., p. 523. Dalle parole di Pindaro, *Pyth.*, IV, 6, Διὸς ἀετῶν πάρεδρος (Πυθία) si potrebbe supporre la Pythia, ma allora si dovrebbe pensare qui ad una composizione ideale, non a statue. Si badi che la figura muliebre è della stessa grandezza e quindi dello stesso rango di Apollo.

[4] Cfr. PRELLER-ROBERT, *Griech. Mythol.*, I, p. 475 seg.

È Themis infatti assisa talvolta sul tripode fatidico o sull'òmphalos come Apollo, e la rappresentazione dei rilievi non è punto in contrasto, talora anzi in accordo con le rappresentazioni che di lei già possediamo, specialmente con la statua di Ramnunte.[1]

Così in grazia di questi rilievi ci è dato di vedere almeno una parte di ciò che conteneva l'adyton misterioso, vale a dire un gruppo statuario di Apollo e di Themis uniti insieme davanti alla pietra sacra in atto di amichevole libazione, onde si volle certamente simboleggiare l'intimo accordo della prisca colla nuova divinità, l'una e l'altra dispensatrici di vaticinii da quel medesimo punto. E ciò, se non m'inganno, ci spiega finalmente perchè Pausania vide nella parte aperta del tempio non tre come dovevano essere, ma soltanto due statue delle Moirai; la terza veramente non mancava: Themis, una anzi la prima di loro,[2] era rappresentata con Apollo nella parte più recondita, dove si preparavano e si preannunziavano i destini di coloro che consultavano l'oracolo.

Forse ad altri riescirà di rintracciare, con la scorta di questi rilievi, qualche copia esatta delle statue corrispondenti; frattanto a me basta notare che la ricordata statua di Ramnunte, sebbene scolpita da Chairestratos un secolo dopo od anche più, sembra tuttavia essere in qualche relazione con la predetta figura di Themis, e che in riguardo alla figura di Apollo possiamo di già segnalare due statue assai più strettamente connesse col tipo delfico espresso nei rilievi medesimi. L'una è appunto la statua testè descritta del Museo Vaticano; l'altra, che sventuratamente è ridotta ad un tronco assai guasto (figg. 23-24) sta pure in Roma nel Museo Nazionale alle Terme.[3] Anche qui sopra la leggiera e lunga veste, cinta nei fianchi, è messo un greve mantello affibbiato sulla spalla destra, senonchè questo sembra semplice, non doppio, e gli estremi lembi penzolano obliquamente e quasi parallelamente sì dietro che davanti, e in guisa che l'orlo scorrendo giù dall'omero sinistro è trattenuto e ripiegato sul ginocchio sporgente senza ricoprire la gamba. Particolare notevole, anche qui nessuna traccia di capelli sugli omeri e sulla schiena, cioè dunque anche questa statua avea i capelli raccolti e legati come in tutte le ripe-

[1] Themis sul tripode consultata da Egeo: GERHARD, *Vasenbilder*, tav. 327 seg. = REINACH, *Répert. d. vases*, II, p. 162. Themis sull'*omphalos*: STEPHANI, *Compte-R.*, 1860, atlante tav. II. = REINACH, *ibid.*, I, p. 3; cfr. STRUBE, *Bilderkreis von Eleusis*, p. 86. Presente al giudizio di Paride: STEPHANI, *ibid.*, 1861, tav. III. = REINACH, *ibid.*, I, p. 7, e BAUMEISTER, *Denkmäler*, fig. 1356: qui essa ha aspetto giovanile e la mano sinistra al fianco come nel rilievo di Sparta. Per la statua di Ramnunte cfr. KAVVADIAS, Γλυπτά, n. 231; Ἐφημ. ἀρχ., 1891, tav. IV, COLLIGNON, *Sculpture grecque*, II, pag. 462; fig. 241.

[2] PINDARO, framm. 30; cfr. PRELLER-ROBERT, loc. cit.

[3] Marmo lunense, come sembra. Manca la testa, anche qui inserita a parte in apposita cavità, le braccia ed i piedi; molto corrosa dall'umidità e scheggiata, specialmente nel mezzo della grossa piega del manto davanti al collo, nell'orlo del medesimo dall'omero sinistro al ginocchio (rifatto in marmo), nella piega verticale che pende da questo (rifatta in gesso), nei piedi e nell'orlo dell'abito. Lavoro sommario, decorativo; posteriormente i particolari solo accennati. Non è chiaro se abbia il solo chiton ionico oppure anche il peplo. Grosso bottone del manto sulla spalla destra. Proviene da un deposito che era in via dei SS. Quattro. Ora si conserva nel cortile esterno del Museo. Alt. m. 2.

Fig. 21. Apollo e Themis, in mezzo l'omphalos di Delfo. Bassorilievo nel Museo di Sparta.
(Fotografia R. Zahn).

Fig. 22. Monete diverse: nn. 1-2, 7-8, 10-11 di Megara; 3-5 di Gortyna; 9 tetradrachmon di Antioco Epifane.
N. 6 Gemma di Pompei.

tizioni plastiche su riferite di tal tipo, di cui sembra che questo fosse appunto un tratto caratteristico.[1] Ciò ci dà la riprova che la testa della simile statua del Vaticano è la sua propria veramente.

Fig. 23. Apollo. Statua nel Museo delle Terme in Roma. (Fotografia Savignoni).

Come si vede, le due statue in discorso somigliano molto, sebbene non perfettamente, alle figure dei rilievi. Ora, avuto riguardo alla libertà solita degli antichi copisti, potrebbe alcuno domandarsi se per avventura nell'una o nell'altra di esse non si conservi una copia del simulacro di Apollo Delfico. Per la statua del Museo delle Terme ciò non mi sembra probabile, sebbene vi sia esatta corrispondenza nella posa e molta somiglianza in generale; giacchè, come si è detto, diversa è la foggia e il panneggiamento del manto, il cui stile più semplice e in parte quasi schematico accenna ad un originale un po' più antico e meno lontano dall'arte fidiaca.[2] L'altra ha invero invertita la posa, ma concorda moltissimo nella for-

[1] Così nel rilievo di terracotta e così era certamente anche nel rilievo di Sparta, dove la testa è distrutta, ma restano nettamente marcati i contorni della nuca coi capelli rialzati. Pare che lo stesso fosse nel rilievo di Thasos, ugualmente guasto, ma senza nessuna traccia di lunga capigliatura. Nella fotografia del rilievo da me riprodotta vedesi nel contorno posteriore del collo di Apollo qualche cosa che somiglia al resto di un lungo ricciolo laterale, che converrebbe anche a questa moda; ma non è che l'ombra della frattura infossata, come desumo dalla tavola delle *Ath. Mitth.* e da varie altre fotografie a luci diverse, gentilmente inviatemi dal professor Wolters.

[2] Cfr. le Cariatidi dell'Erechtheion pel piegheggiare attorno alla gamba mossa e una statua di Afrodite a Berlino pel manto trattenuto sopra il ginocchio: WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern,* I, tav. XLVIII, 3-4. KEKULE, *Weibliche Gewandstatue,* con tavole.

ma, nella disposizione e nello stile di tutto il vestimento, onde, se la variazione della posa fosse nel rilievo e non nella statua, questa potrebbe bene prestarsi come riproduzione di quello; il che sarebbe altresì concesso dalla sua cronologia, poichè questa statua (di cui la testa si riconnette con un tipo attribuito ad Alcamene e il panneggiamento sta tanto vicino, sebbene più progredito, a quello della Eirene e della ricordata Athena Albani) appartiene, a mio giudizio, alla prima parte, anzi ai primi anni del IV secolo e non più giù.[1] E si aggiunga che essa di certo è copia di una statua di metallo, come era pure la delfica. Ma proprio il nostro studio sta dimostrando quanto spesso un medesimo tipo si ripetesse anche in opere statuarie. Perciò ci basti per ora il potere arrivare al risultato, già in sè non piccolo, che noi possediamo due rappresentazioni statuarie affini ad un simulacro di Apollo Pythios che era nel suo tempio primario; delle quali l'una sembra indicarci una elaborazione un po' più antica di quel tipo nella scuola attica, l'altra è assai più vicina — se non come copia, almeno come ispirazione, in ogni caso come tipo e per

Fig. 24. Lato sinistro della medesima statua.
(Fotografia Savignoni).

[1] AMELUNG, *Basis des Praxiteles*, p. 72, la fa invece contemporanea, sebbene distinta, delle opere più recenti di Prassitele. Ma si osservi bene quanto il pieghеggiare sia dominato ancora dalle norme della simmetria e del parallelismo; le falde a zig-zag del peplo e del manto sono quasi quelle del V secolo.

l'epoca — al simulacro medesimo. Veramente il suo carattere grandioso e quieto la rendeva adatta al culto o, comunque, ad un ambiente religioso. È questo il tratto che essa ha comune con le statue di Apollo lavorate da Briassi e da Scòpa ed anche dall'autore dell'originale donde è tratta la scultura di Gortyna.

* * *

Nel tempio di Mantinea sopra la base alla quale appartenevano i rilievi su ricordati si elevavano le tre statue di Apollo, Latona ed Artemis eseguite da Prassitele.[1] Pausania, la nostra fonte, non ce ne dà alcuna descrizione, ma è ovvio pensare che il primo fosse in abito di citaredo, come spesso lo si vede quando è unito nel culto colla madre e colla sorella. Così era infatti, stando alle monete, nella triade del tempio di Megara, anch'essa opera di Prassitele e, secondo si crede, ripetizione più o meno fedele di quella, quasi contemporanea, di Mantinea; e così anche Scòpa lo aveva rappresentato nella famosa statua di Apollo Palatino:

> Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
> Pythius in longa carmina veste sonat.[2]

Ammesso ciò, è ben presumibile che la figura di Apollo che vedesi rilevata nella base rispecchi il tipo della statua che vi stava sopra. Ora se noi ritroviamo una statua che con quella figura abbia molti punti di somiglianza e che in pari tempo porti in sè i caratteri dell'arte di Prassitele, come si vede appunto in questa di Gortyna, si avrà, io penso, buona ragione per credere che questa sia proprio una copia di quella. E qui ci viene opportuno l'ausilio delle monete. Primieramente tanto nelle citate monete di Megara, riproducenti il solo Apollo o l'intiera triade prassitelica (fig. 22) quanto in alcune monete di Mantinea (fig. 25), finora a torto trascurate e riproducenti anch'esse, secondo me, l'Apollo dell'altro gruppo simile di Prassitele stesso, il dio è rappresentato nello stesso tipo un po' arcaico e convenzionale che si riscontra nella statua di Gortyna non meno che nel rilievo di Mantinea.[3]

[1] Paus. VIII, 9, 1.

[2] Propert. III, 31, 15. Cfr. la nostra fig. 7 a p. 27.

[3] Monete di Megara: IMHOOF-BLUMER and GARDNER, *Numismat. Comm. on Pausanias,* p. 7 e 154, tav. A, IX-X, tav. FF, I-II; cfr. FRAZER, *Commentary on Paus.*, I, 44, 2; — di Mantinea, *Catalogue of greek coins in the British Mus.,* Peloponnesos, tav. XXXV, 7-8, cfr. p. 187, ove in nota si ricorda il tempio di Apollo presso il monte Parthenion (Paus. VIII, 54, 5) che però al tempo di Pausania era in rovina, laddove le monete sono più tarde IMHOOF-BLUMER e P. GARDNER, ibid., p. 94, dubitano di riferirle alle opere di Prassitele. Anche OVERBECK, op. cit., p. 99, si riporta alle sole monete di Megara. Ma non vi è ragione di escludere quelle di Mantinea che riproducono chiaramente lo stesso tipo. FRAZER, op. cit., a Paus. VIII, 9, 1, pensa che il gruppo di Mantinea poteva essere l'originale o la replica di quelle di Megara.

In secondo luogo tra i varii tipi monetali di Megara esibenti la sola testa di Apollo ve n'è uno (fig. 22, n. 1) che ci presenta, se non m'inganno, un profilo assai somigliante a quello della statua e del rilievo predetti, cioè per conseguenza il profilo della medesima statua prassitelica che è riprodotta intera nelle monete ricordate per prime.[1] Infine vi sono alcune monete di Gortyna stessa, della serie compresa tra il 200 e il 67 a. C., sulle quali è parimenti la testa di Apollo (fig. 22, nn. 3-5) che ricorda e il predetto profilo di Megara e insieme quello della nostra statua.[2] Le caratteristiche di questa, soprattutto la mollezza quasi femminea e l'acconciatura delle chiome, sono chiaramente espresse in tutte codeste monete, per quanto lo permise la sua riduzione, eseguita con grado diverso di abilità e di libertà, nel minuscolo campo del conio. E quanto all'acconciatura importa notare che la medesima si distingue nettamente, nonostante la piccolezza delle proporzioni, anche nelle monete di Mantinea colla figura intera di Apollo.

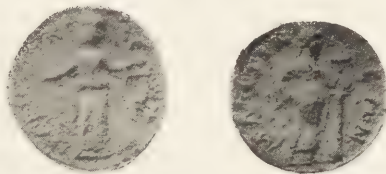



Fig. 25. Monete di Mantinea.

Tutte queste cose, come si vede, cospirano ad una medesima conclusione. Le concordanze sono troppe perchè possano dirsi effetto del caso. Anche la cronologia del tempio si accorda con quella delle monete e della statua. Questa, come dissi in principio, dovette stare sul basamento addossato alla parete destra del pronao che fu aggiunto nei tempi ellenistici alla semplice cella vetustissima. È ben verisimile che la dedica di essa sia avvenuta poco dopo la costruzione di questa parte del tempio; ed essendo essa una copia, la sua fattura non fina non è un argomento per riferirla ai tempi romani piuttosto che agli ellenistici. E come la detta costruzione fu certamente opera della comunità di Gortyna che volle allora coi rinnovamenti del santuario onorare maggiormente il dio, così è logico ammettere che anche la statua, la quale non è un piccolo ἀνάθημα ma è un'opera di dimensioni colossali e costose, sia stata dedicata ufficialmente dalla comunità stessa.

Così s'intende come i predetti tipi monetali di Gortyna, di poco posteriori a tale dedica, abbiano potuto essere ispirati alle forme di codesta statua che doveva fare impressione non solo per la sua colossalità, ma anche per la sua origine. Al quale proposito non è inopportuno notare che la presente non è l'unica scultura prassitelica rinvenuta nel Pythion, poichè vi si ricuperò anche una copia dell'Apollo Lykeios,[3] e che inoltre altre sculture, parimenti connesse coll'arte del grande maestro

[1] *Catalogue of greek coins,* Attica, tav. XXI, 7.

[2] *Catalogue,* ecc., Crète, tav. XI, 14 (cfr. 13); SVORONOS, *Numism. de la Crète,* tav. XVI, 5 (cfr. 6-7) e testo nn. 135-142. I particolari della chioma sono meglio visibili negli esemplari nn. 13 e 6-7, (nostri nn. 3-4), sebbene più piccoli e meno accurati.

[3] Edita da HALBHERR, *Monumenti antichi dei Lincei,* I, p. 71, n. 2.

ateniese, si rinvennero in altre parti di Gortyna, p. es. una copia ancora inedita della Afrodite Cnidia ed una testa pure di Afrodite pubblicata da me. [1] Ciò significa che l'arte di Prassitele era in grande onore presso i Gortynii, come altrove, e che pertanto era ben naturale che anche i conii della città, come apparisce non solo dagli esempi citati ma anche da altri, [2] ne risentissero l'influenza.

Concludendo noi possiamo credere con molto fondamento di avere ricuperato la copia di una delle due statue di Apollo Citaredo eseguite dal più rinomato artista ateniese del IV secolo a. C.; quale delle due, non è possibile dire, ma è anche inutile indagare, poichè le monete ci provano che l'una era la ripetizione, o quasi, dell'altra. Anzi, per questa ragione, ed anche per la grande affinità che abbiamo infatti notata tra la statua di Gortyna e l'altra, *e*, del Vaticano, si potrebbe forse andare più oltre e credere di possedere con esse le copie di entrambe le opere di Prassitele. Ma stimo più prudente contentarmi per ora del guadagno ottenuto per mezzo della statua cretese.

Anche codesta nuova scultura, come abbiamo veduto, non sta a sè nè si distingue per originalità, ma, similmente a quanto avvenne per la maggior parte delle creazioni elleniche, rientra anch'essa in una serie di statue riproducenti in sostanza uno stesso tipo apollineo. È un bel caso che queste opere, nella loro successione, accompagnino lo svolgimento dell'arte attica del V e del IV secolo e che le più importanti fra esse siano, come a dire, scaglionate nei punti culminanti della via percorsa da quella. Vi sono infatti campioni dello stile fidiaco (*a*), di quello del principio del secolo quarto (*b*), e persino, possiamo dire, opere non anonime ma personali dei due più grandi artisti del medesimo secolo, Scòpa e Prassitele, alle quali è da aggiungersi, sebbene ce ne resti soltanto un'imagine nelle monete, anche l'opera di un altro artista contemporaneo, cioè l'Apollo di Daphne di Briassi che le monete stesse (fig. 22, n. 9) ci dicono essere stata assai somigliante, e per la posa e per i particolari del costume e della capigliatura, a quelle dei due artisti predetti. La scultura anonima, ma di certo spettante alla scuola di Fidia, che si conserva in Campidoglio (*a*), ci ha dimostrato (assai meglio che la statua Barberini) che già nel V secolo e in quella scuola era stato elaborato questo tipo di statua apollinea con peplo duplicato e con mantello, cioè in quel costume che (secondo lo Stephani e l'Overbeck) non gli sarebbe stato adattato avanti al secolo quarto e del quale il primo esempio sarebbe stato l'opera di Scòpa o di Briassi. [3]

Anzi non è affatto improbabile, a mio avviso, che questo tipo sia ancora più antico e che abbia esistito di già nell'arte arcaica. Un indizio ed una remini-

[1] *Monumenti citt.*, VIII, p. 77 segg., tav. I; ambedue rinvenute nell'Agora.

[2] Per es., SVORONOS, op. cit. tav. XV, nn. 9-12.

[3] STEPHANI, *Compte-Rendu* cit., 1875, p. 122 seg., pensava a Scòpa; OVERBECK, *Sitzungsberichte* cit., p. 21 e *Kunstmythol.* cit., p. 96 seg., propendeva per Briassi.

scenza se ne potrebbe ritrovare nei rilievi arcaizzanti già ricordati ove Apollo Citaredo comparisce sovente in questo medesimo abito e con arcaica pettinatura ionica alla stessa guisa di Latona e di Artemis che lo seguono; i quali rilievi, rimossa la difficoltà dei dotti ora ricordati, possono ben credersi inspirati a modelli offerti dall'arte anteriore alla maturità. Un appoggio a questa mia opinione io trovo nel confronto dell'Apollo di codesti rilievi con il torso di una statua a Copenaghen ugualmente vestita (fig. 26), che fu riferita al ciclo dell'arte ionica e che ebbe pure imitazioni;[1] nonostante la sua data piuttosto elevata (circa il 460 a. C., secondo lo Arndt) essa mostra quella libertà di svolazzi che si osservano nei rilievi medesimi. La stessa cosa che per questi si può dire anche di una statua frammentata del Museo Vaticano,[2] che, come quella già ricordata di Villa Borghese, riproduce, a mio avviso, in uno stile raffinato, un simulacro sacro di arte ionica arcaica, chiaramente indicata dalla leggiadria delle forme e dall'abito diafano, che è di foggia simile a quello delle statue del tipo da noi studiato (fig. 27).

L'origine di questo, anzi l'origine del tipo di Apollo Citaredo in generale, è da ricercarsi, io credo, nella cerchia dell'arte ionica, alla quale bene si addice la moda, più o meno variata, di quell'abbigliamento che è piuttosto orientale e femminesco. È noto che codesta comunanza dell'abito e della capigliatura prolissa e artificiosa, sì per uomini che per donne, era propria dei Greci dell'Asia e che da essi l'accettarono gli Ateniesi come c'insegna già abbastanza la leggenda di Teseo. Con ciò si accordano i monumenti: si ricordi soltanto il « Monumento delle Arpie », le statue della Via Sacra di Mileto, il fregio del Tesoro dei Cnidii a Delfo, e poi anche il torso virile ionizzante dell'Acropoli di Atene che sì poco si distingue dalle statue di leggiadre fanciulle con le quali era accompagnato.[3] Proprio a quest'ultimo somiglia moltissimo, e per l'abito e per lo stile, un torso di Apollo Citaredo nel Louvre, il primo della serie che presentemente sussiste.[4] Vi è poi l'Apollo, assai simile a questo, del noto rilievo di Thasos che ho avuto di già occasione di ricordare, autentico documento dell'arte ionica. Ed anche l'originale, forse fatto per il culto, della gentile figura marmorea di Apollo adolescente, seduto sopra uno sgabello in atto di suonare la cetra, che si conserva nella stessa Galleria del Vaticano (tav. X e figg. 28-30), è da ricercarsi, a mio parere, in quel medesimo campo artistico.[5] Essa è giudicata copia di una statua arcaica di bronzo, ma mostra tanta

[1] *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. XXXIII, p. 55 segg., dove è riferita al ciclo di Peonio. Cfr. FURTWAENGLER, *Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. W.*, 1902, p. 443 segg., e 1907, p. 207, tav. II, 1. Una statua affine nel Vaticano, AMELUNG, *Catal.*, n. 41; un'altra in Berlino, *Beschreibung d. Skulpt.*, n. 50; una terza più progredita (dissento da HELBIG, *Führer*², n. 267) nel Vaticano. Cf. anche ARNDT-AMELUNG, op. cit., n. 1180.

[2] HELBIG, *Führer*², n. 398; OVERBECK, op. cit. p. 178. Alt. m. 1,18. Finora male pubblicata.

[3] PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, VIII, p. 631, fig. 321; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture*, I, fig. 127.

[4] COLLIGNON, *Bull. corr. hell.*, XXIV, 1900, p. 532 segg., tav. XII; REINACH, *Répert.* III, p. 29, n. 3.

[5] HELBIG, *Führer*², n. 209; OVERBECK, op. cit., p. 180; JULIUS LANGE, *Darstellung des Menschen*, p. 79, fig. 21.

Fig. 26. Apollo. Statua nella Collezione Jacobsen a Copenaghen.
Sul lato sinistro resti della cetra.
(Da *La Glyptotèque Ny-Car'sberg* della Casa editrice F. Bruckmann, tav. XXXIII).

Fig. 27. Apollo. Museo Vaticano. Copia in marmo di un idolo primitivo
Omessi i principali restauri; sulla gamba destra resti di un Grifone rampante;
la tracolla sosteneva la cetra.

(Fotografia Savignoni).

freschezza e diligenza di esecuzione da farla sembrare per sè stessa un originale. Il chiton elegante di lino, a tessuto ondulato sul busto e finemente pieghettato nell'orlo inferiore, l'himation ravvolto strettamente al corpo magrolino sì da comprendere le gambe quasi entro dei piani regolari, le larghe onde delle sue pieghe a bassissimo rilievo e le linee serpeggianti delle due falde che pendono parallele dal braccio sinistro, il vivagno della stoffa e le frangie del cuscino espresse con cura minuziosa, la bella forma della testa coi capelli sapientemente pettinati e ravvolti attorno ad una funicella e con due riccioli per parte (ora perduti) che fluivano come in altre teste arcaiche di Apollo, infine il carattere della faccia manifestantesi nelle gote ritondette e poco modellate, nelle labbra tenui e quasi infantili, negli orecchi piccolini e posti in alto, negli occhi a mandorla ed obliqui e in generale nell'aria ingenua e fanciullesca senza un lampo vivo dello spirito, tutto ciò ci dice che abbiamo dinanzi a noi una delle più fresche ed amabili creazioni dell'arte ionica o ionico-attica, direi piuttosto quella che questa, dei primi anni del V secolo a. C. Essa sta bene in quella

Il FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, pag. 684, nota 3, riconnette lo stile della testa (che egli crede non appartenga alla statua, mentre è certamente sua come ho verificato io stesso) allo stile di Kritios e Nesiotes, ciò che io non vedo affatto. Nella testa sono restaurati il naso e un piccolo pezzo del cranio a sinistra sopra il rotolo dei capelli e poi tutto il collo con la massa di riccioli spioventi come nelle statue di Apollo Pitti e del Tevere, ma potevano essere rialzati come nelle altre di Cassel e di Pompei. Similmente a queste, ma davanti agli orecchi, pendevano da ciascuna tempia due riccioli lunghi fatti a parte, certamente in bronzo, e fissati in due forellini esistenti sopra un piccolo piano rilevato di 3 mm. circa. Nelle occhiaie ora vuote erano inseriti gli occhi di vetro od altra materia. Il volto è stato molto ripulito, non così i capelli di cui una scheggia manca dietro l'orecchio destro e altre qua e là. Nel corpo sono restaurati il braccio destro con parte della manica ed il plettro, l'avambraccio sinistro con la cetra, la parte esterna della coscia sinistra là dove poggia la cetra, i piedi dall'attaccatura dell'abito e un pezzetto di questo sopra il sinistro, le gambe dello sgabello e un pezzo della frangia del cuscino a sinistra (sotto il sedile è un dado antico di marmo per sostegno), il plinto. Una lunga incrinatura è dall'omero al fianco sinistro dietro e davanti senza aver prodotto il distacco del marmo. Questo ha, nella statua, la superficie butterata da corrosione ma intatta (altrimenti Overbeck), onde conserva tutta la freschezza originaria. Sul petto prossimamente all'ascella destra è un buco (diametro 1 cm.) riempito di piombo, di cui non comprendo l'uso (per fermare l'estremità dei riccioli è troppo distante), e dietro l'omero è un tassello tondo (diam. 23 mm.) che deve coprire un altro buco (o l'uscita del primo attraversante l'omero?). La cetra moderna è appoggiata quasi interamente sul pezzo moderno della coscia, dove non è alcun segno dell'attacco antico indicato da Helbig, ed essendo attaccata con stucco non si può verificare se vi sia la traccia della cetra originaria che sarà stata di bronzo come i riccioli; tuttavia è assai probabile che tale traccia sia stata veduta dal restauratore sulla parte antica della coscia, e ad ogni modo la posizione del busto e la direzione dei resti antichi delle braccia dimostrano giusto il restauro (ma la mano sinistra doveva toccare le corde e la destra avvicinarsi a queste). Il marmo della statua è bianco a piccoli cristalli e con venature grigie; sembra pentelico ma potrebbe essere anche asiatico (cfr. le sculture pergamene). Nella testa non scopro alcuna venatura, sebbene la grana del marmo sia uguale. Potrebbe essere lavorata a parte in un pezzo più scelto od anche in altro marmo; ma ciò non infirma la pertinenza della testa che concorda colla statua sia per le dimensioni, sia per il carattere e la tecnica dello stile. Notevole che il lato sinistro del cuscino e del sedile è obliquo, non parallelo al destro, forse per dare con la maggiore sporgenza un appoggio alle due falde ricadenti dall'avambraccio sinistro; variante probabilmente introdotta dal copista. Altezza della statua intera m. 1,15 (senza il plinto), della testa 0,18, della sola faccia 0,13. Le nostre figure da fotografie eseguite per me dal signor C. Faraglia col permesso della Direzione.

Fig. 28, Apollo. Statua nel Museo Vaticano.
(Fotografia Faraglia).

Fig. 29. Testa della statua riprodotta nella figura precedente (profilo).
(Fotografia Faraglia).

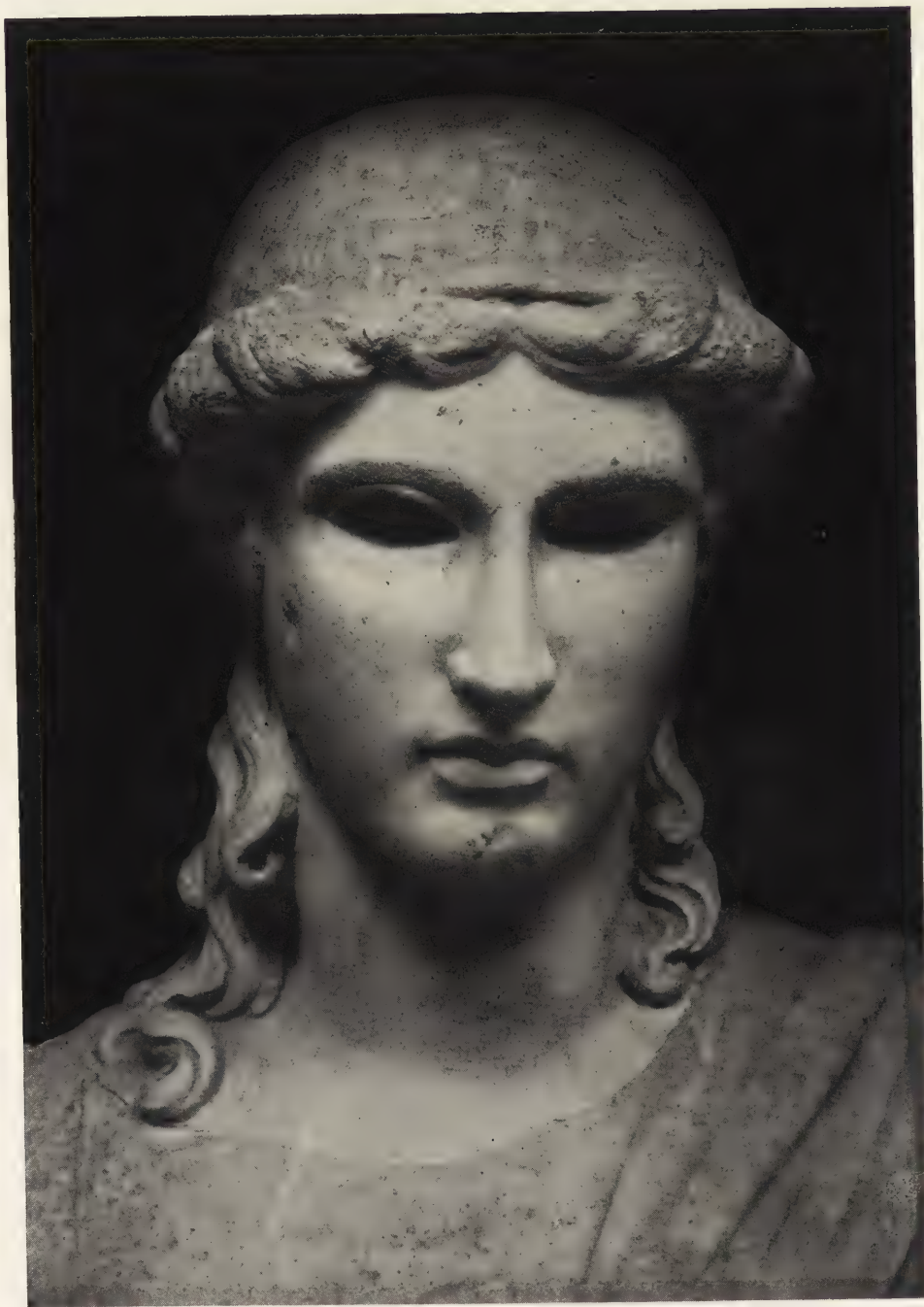



Fig. 30. Apollo. Testa della medesima statua (prospetto).
(Fotografia Faraglia).

serie di opere che comprende da una parte i monumenti or ora ricordati, e dall'altra il rilievo ateniese con Hermes, il corrispondente rilievo con figura incerta (forse Apollo) montante sul cocchio [1] ed il celebre marmo Ludovisi con Afrodite e le Ore, allo stile del quale sembrami questa statua più specialmente accostarsi. [2] Fine e delicata come il profilo di una Citarista dipinto in una coppa attica, essa ha anche il pregio di essere finora il primo esempio del rarissimo tipo statuario di Apollo seduto in atto di suonare, non nudo o seminudo, ma in lunga veste, di cui un altro solo esempio si ha in una statua del Museo di Napoli, eseguita nello stile libero.[3]

Il tema dell'Apollo Citaredo, come ci attestano i numerosi vasi a figure nere, fu ben presto uno dei più favoriti dell'arte greca; e ben s'intende che nel culto delfico, così antico e diffuso, assai frequenti fossero fin d'allora per gli artisti le occasioni di creazioni statuarie. Da quell'arte medesima che aveva fissato gli altri tipi di Apollo, nudo o vestito, stante o seduto, pacifico o saettante, [4] era bene da aspettarsi anche la definizione plastica del tipo del Citaredo. Divinità favorita degli Ioni e come tale inneggiata dalla loro poesia, [5] egli fu glorificato in tutte le forme anche dalla loro arte, che aveva già in quella i modelli per la propria inspirazione. Dai versi dell'inno ad Apollo Pythios balzava fuori viva, plastica, radiosa l'imagine del dio che incede in lunga veste toccando col plettro d'oro la cetra donde effondesi un suono che incanta uomini e dei. [6]

Ma intendiamoci. Io parlo dell'arte ionica in quanto erede della micenea, anzi della minoia, quale appunto ci si rivela ogni dì più per nuove scoperte. Chè anche il tipo classico del Citaredo, al pari di tante altre cose, quella ha ricevuto già bello e fatto dall'arte dei tempi preistorici nel mentre che da questi veniva all'Ellenismo il costume e il rito. Una prova lampante quanto inaspettata ci è offerta da una figura di Citaredo dipinto sopra il sarcofago testè discoperto dalla nostra Missione ad Haghia Triada nella necropoli di Phaestos (fig. 31). [7] Eccovi già il citaredo in lunga veste femminile in tutto uguale a quella della donna che lo precede; ecco gli svolazzi a

[1] PERROT-CHIPIEZ, op. cit., VIII, p. 653, figg. 334 seg.

[2] HELBIG, *Führer*², II, n. 938ᵃ. Cfr. particolarmente il profilo della statua con quello della « sposa » del rilievo, i profili delle teste fra loro e il drappeggiamento dell'himation col panno delle Ore. Cfr. anche la testa di Atene, PERROT-CHIPIEZ, op. cit., VIII, p. 679, fig. 347, con simile acconciatura ma di stile più severo e meno pastoso.

[3] OVERBECK, op. cit, p. 188 e seg ; CLARAC, tav. 494 A, n. 926 C. La Citarista (Musa?) ed. Pottier, *Monuments Piot,* II, tav. V. Cfr. l'Apollo in vaso a f. r. presso OVERBECK, ib., atlante tav. XX, n. 10. Egli ritenne la statua del Vaticano di stile arcaizzante.

[4] Mi limito a rammentare, dopo il tipo dell'Apollo di Tenea, le figure dello stesso dio nel fregio del Tesoro dei Cnidi, PERROT-CHIPIEZ, op. cit., VIII, p. 372 segg., figg. 171 e 174.

[5] Cfr. *Hymn. Hom.,* I, in Apoll. Delium, vv. 146 segg.

[6] Cfr. *Hymn. Hom.,* II, in Apoll. Pythium vv. 4-7, 23-28, 270-273.

[7] DELLA SETA, *La genesi dello scorcio nell'arte greca,* (*Memorie dell'Acc. dei Lincei,* ser. 5, vol. XII, 1906) tav. I-II, n. 3, donde è ripetuta la nostra figura. Cfr. PARIBENI, *Lavori della Missione archeol. ital. nel 1903,* in *Rendiconti Accad. Lincei,* vol. XII, fasc. 7, p. 345 (31 dell'estratto).

coda di rondine del velo umerale che prelude al lezioso manto a tracolla delle ioniche fanciulle e del citato torso di Citaredo del Louvre ma più ancora dell'ispirato Citaredo di una pittura etrusca che si direbbe un discendente diretto del nostro;[1] ed ecco infine l'aurea cetra eptacorde, elegante, dedalea, che si direbbe uscita dalle abili mani di un artefice della Ionia; non vi manca altro che la lunga chioma, che si ritrova tuttavia lì stesso nella figura di un tibicine, e vi è in ogni caso il vezzoso ricciolino sulla fronte che è caratteristico delle donne rappresentate in questo e in altri monumenti preistorici di Creta. A tal vista ritorna rapido, suggestivo il ricordo del medesimo inno omerico, da me ricordato in principio, che canta dei Cretesi guidati su per le pendici del Parnasso da Apollo stesso in aspetto ed abito di citaredo. E ritorna in pari tempo alla mente la tradizione che il cretese Chrysothemis sia stato il primo cantore e vincitore negli agoni musicali di Delfo. Tutto ciò (e si ponga mente alla vetustà della leggenda e dei documenti) non è certamente fortuito, ma ci indica Creta non solo come culla di quel culto ma anche come paese d'origine sì del suono e del canto che l'accompagnava e sì dell'abbigliamento prescritto dal rito.[2] Per questa via, dalla visione reale del suonatore nelle cerimonie religiose germinò nell'arte il tipo di Apollo Pythios, l'ideale divino del citarista sacro.

Fig. 31. Citaredo dipinto sopra un sarcofago di pietra, da una tomba preistorica di Phaestos.

Se pertanto è giusto tutto ciò, le statue apollinee che abbiamo veduto spettare alla grande arte attica dei secoli V e IV ci rappresentano la continuazione e il perfezionamento di uno dei tipi precedentemente creati dall'arte ionica. È interessante osservare con quanta tenacia anche le più recenti, fra le quali quelle di Scòpa e di Prassitele, si attengano al tipo tradizionale; e quanto lente e discrete siano state le variazioni apportatevi dallo stil nuovo, a giudicare dai documenti finora esistenti. Ciò si spiega, oltre che con la forza della tradizione, con la destinazione altresì di tali opere al culto, il quale ancor meno di quella permetteva di deviare dai tipi fissi e ieratici; di guisa che anche in altre opere contemporanee, p. es. nella statua di Apollo Smintheus dello stesso Scòpa che è figurata in alcune monete, non era

[1] Dennis, *Cities and Cemet. of Etruria*, I, p. 378; Martha, *L'art étrusque*, p. 436, fig. 288-289; Idem in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire*, II, p. 841, fig. 2823; *Monum. d. Inst.*, VI-VII, tav LXXIX.

[2] Si noti che i peani ricordati nei versi, che ho riferiti in principio, dell'inno omerico erano di stile cretese. Cfr. Comparetti, in *Monumenti antichi dei Lincei*, III, p. 369. Nella pittura del sarcofago il citaredo comparisce invero in una cerimonia funebre, che in ogni modo è sempre una cerimonia religiosa; ciò che importa è il possesso di un documento che accerta una istituzione ed un uso antichissimi.

nemmeno scomparsa ogni traccia di arcaismo. [1] E tale persistenza è tanto più spiegabile quanto più elevato è il posto che l'opera occupa nella serie cronologica delle opere di uno di quegli artisti. Questo è infatti il caso dei due gruppi di Megara e di Mantinea, coi quali è connessa la statua di Gortyna, appartenendo essi agli anni giovanili di Prassitele. Il che ci dà in pari tempo la ragione dei legami che abbiamo riscontrati fra la nostra statua e la Eirene di Cefisodoto.

Fig. 32. Testa di Apollo, dal Mausoleo di Alicarnasso.

Così questo tipo vetusto di Apollo si mantenne, di poco modificato, fin dentro al secolo IV a. C. Le alterazioni più profonde vennero solo più tardi, tuttavia già nello scorcio di quel secolo stesso o poco dipoi e nel ciclo stesso dell'arte ispirata da quei due grandi maestri. Le trasformazioni da loro apportate agl'ideali divini non potevano restare senza influenza anche su questo tipo tradizionale. Ne fanno fede i resti di una statua di Apollo trovati fra le sculture del Mausoleo di Alicarnasso (di cui la testa nella nostra fig. 32) [2] e la notissima statua di Apollo Musagete del Vaticano [3] (tav. VIII, n. 2). Sul volto dell'una è il riflesso di quel sentimento passionale che è caratteristico delle teste eseguite da Scòpa, nell'altra ritroviamo la grazia e l'eleganza proprie allo stile di Prassitele.

Mentre nelle statue del tipo da noi studiato è rappresentato solamente il carattere e la qualità, non l'azione, del Citaredo, in queste due nuove sculture, e più completamente nella seconda, vediamo espressa, in corrispondenza collo spirito nuovo dei tempi e dell'arte, anche l'intima agitazione e la divina ispirazione del genio musicale vibrante nello slancio dell'azione. Nel primo tipo nessun segno di entusiasmo ma solo calma e serenità olimpica, nessun accenno a movimento ritmico dei piedi ma solo all'incesso solenne descritto nell'inno omerico, e la cetra e il plettro restano

[1] Cfr. per l'Apollo Smintheus sopra p 40, nota 1. La posa e il portamento è rigido e severo, due trecce di capelli scendono sulle spalle, una parte sono arrotolati attorno alla fronte come nella testa di Gortyna; particolari visibili specialmente nella testa del diritto che URLICHS, *Skopas*, p. 113, negò sia l'effigie della stessa statua ed Overbeck ne dubitò, ma a torto.

[2] Rimane soltanto la testa, della quale fu recentemente rintracciato anche l'occipite da P. Gardner che vi aggiunse anche la spalla destra, probabilmente appartenente alla medesima statua, sebbene manchi l'attaccatura: vedi *Journal of Hell. Studies,* XXIII, 1903, p. 121 e segg. figg. 3 e 4. Il vestimento ed i capelli dietro sono come nel tipo qui trattato, ma davanti i capelli sono rialzati e irrequieti e il volto ha un'espressione agitata. Secondo P. Gardner, è di uno dei grandi artisti del Mausoleo, più probabilmente di Scòpa. Il prospetto della testa già in OVERBECK, *Kunstmythol.* cit., tav. XX, 1 e p. 127; WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern,* I, tav. LIX, 5; e in *British Mus. Cat. of Sculpture,* II, p. 127, n. 1058, tav. XX, 2, donde la nostra figura.

[3] HELBIG, *Führer*², I, n. 274; cfr. AMELUNG, *Basis des Praxiteles,* p. 131 segg.; OVERBECK, op. cit., p. 185 segg.

inoperosi nelle mani come gli attributi dei simulacri arcaici; nel secondo i piedi si muovono a passi di danza ben composta e accompagnata dal suono della cetra toccata colle dita e col plettro.[1] Tale variazione si può considerare come una ripresa, promossa forse dallo ionizzante artista di Paro,[2] di quel tipo di Citaredo in atto di suonare e danzare che abbiamo veduto esistere già da prima nella vivace arte ionica: ecco di nuovo, infatti, nell'Apollo Musagete del Vaticano le forme trasparenti di sotto al chiton leggiero, percosso dal vento e agitato in varia guisa dai moti della danza; ed ecco di nuovo il manto ampio e svolazzante dietro e attorno alla figura. Già negli esemplari più recenti del primo tipo (*e, f, g*) si trova un principio di codesta nuova tendenza artistica. Le figure delle due statue del Vaticano messe l'una accanto all'altra nella nostra tav. VIII mostrano, io credo, in modo ben chiaro la successione e la dipendenza della nuova opera dalla precedente tanto nella generale composizione quanto nei lineamenti del volto. Nessuna meraviglia che codesta nuova creazione improntata al gusto rinnovato di un'arte meno austera e più sentimentale abbia subito incontrato un grande favore, come ci è provato non solo dalle repliche e varianti della statua del Vaticano,[3] ma anche dall'influenza di questo tipo che si può verificare in alcune figure sia di Apollo stesso sia anche di Orfeo, l'umano rappresentante della virtù musicale, in altre specie di monumenti.[4]

È chiaro che quel primo tipo, derivato pur esso dall'arte ionica, ma temperato dalla giusta misura dell'atticismo, ben si adattava a simulacri religiosi; il secondo, troppo mosso e troppo umano, non si prestava più a ciò, meglio invece conveniva come membro primario di una composizione collettiva e pittoresca qual'è, p. es., il coro delle Muse. Così infatti fu pensata dall'artista e così benissimo si comprende in tutto il suo significato la statua di Apollo Musagete del Vaticano.

Eppure non pochi, anche recentemente, hanno voluto vedere in questa una copia della celebre statua di Apollo Palatino.[5] Ciò è definitivamente contraddetto non solo dai documenti riproducenti la medesima, cioè la Base di Sorrento, e parecchie monete imperiali, ma anche da tutto il nostro studio che ci ha dimostrato, sia la fedeltà dei due più grandi artisti del secolo IV al tipo prefisso e più antico, sia il poco di nuovo e di personale da loro aggiuntovi, sì che l'opera dell'uno non si distingua

[1] L'OVERBECK, loc. cit., nega a torto che quest'Apollo danzi; è la danza moderata dei cori greci.

[2] Nella statua Borghese, *d*, troviamo già il piegheggiare vivo e variato ed anche la trasparenza delle carni di sotto la veste. Cfr. le statue delle Niobidi in Firenze e poi anche le Ore ecc. nei rilievi editi da HAUSER, *Jahreshefte d. oesterr. Inst.*, VI, 1903, p. 79, tav. V-VI.

[3] In Stoccolma: CLARAC, op. cit., tav. 496, n. 969; in Copenaghen: REINACH, *Rép. d. stat.*, II, p. 105, n. 9; in Morillon, ib., n. 10. Cfr. OVERBECK, loc. cit.

[4] Apollo: cfr. *Compte-Rendu*, 1862, Atlante, tav. VI, = REINACH, *Rép. d. vases*, I, p. 14; *Élite céramogr.*, II, tav. LXV. Orfeo: cfr. REINACH, *ib.*, I, pp. 108 e 167 (vasi di Ruvo ed Altamura).

[5] Così per esempio ancora FURTWAENGLER, *Beschr. d. Glyptothek*, n. 211 (p. 187) e P. GARDNER, loc. cit. Le monete di Nerone (come dimostrò già OVERBECK, loc. cit.) non possono rappresentare la statua del tempio del Palatino e nemmeno quella del Vaticano che non ha l'apoptygma, espresso invece nelle monete.

gran fatto da quella dell'altro. Ciò vede chiaramente chi confronti le due statue Borghese e Corsini (*c, d*) con quei documenti, e poi queste stesse con la statua di Gortyna. Aggiungendo alla serie da noi discussa la statua Borghese e la statua di Gortyna noi otteniamo per fortuna e a un tratto un guadagno duplice e ben grande; poichè l'una ci offre, a mio giudizio, un'imagine meno incompleta e più fedele della famosa opera di Scòpa, l'altra la prima copia di una celebrata scultura di Prassitele. Questa ha la testa, quella per disgrazia no; ma, appunto per la verificata comunanza di tipo e di forme che le monete mostrano estendersi anche alle teste delle figure originali, la statua cretese ci permette fino ad un certo punto di farci una idea della mancante, finchè un caso più fortunato non ce ne riveli, con una riproduzione perfetta, il particolare carattere. In questo senso noi possiamo dire che la statua trovata a Gortyna, oltre a farci conoscere un'opera di Prassitele, ci aiuta altresì a completare l'imagine di quel simulacro che Augusto dedicò nel bel tempio del Palatino e che Properzio vide e cantò; e in questo senso diciamo pure che il nostro Ennio Quirino Visconti colpiva nel segno quando egli primo indicava quale una ripetizione di quell'opera la statua *e* del Museo Vaticano, vale a dire una statua del tipo e della serie cui spetta anche questa di Gortyna.

Collocata in un tempio antichissimo di quell'isola che dette a Delfo il culto e l'oracolo apollineo, questa nobile figura, in cui si armonizzarono in novella guisa le bellezze dello stil nuovo con le forme fisse della tradizione, potea ben rievocare agli occhi de' pii Cretesi la fulgida visione del divino Suonatore di cetra, che dicevano apparso agli antichi emigrati dall'isola natía; e intanto di secolo in secolo tra i cori adunati nel sacro recinto del Pythion i citaristi indigeni, pomposamente abbigliati come il dio, rinnovavano nelle feste l'accordo dei loro suoni col ritmo dei peani nazionali, simili a quelli che — così narrava la poetica leggenda — accordati col bel suono della cetra di Apollo echeggiarono un dì tra le rupi misteriose del Parnasso.

LUIGI SAVIGNONI.

Fig. 33. Apollo Palatinus in monete di Augusto e Antonino Pio.

IL PRAEFECTUS PRAETORIO FURIUS VICTORINUS.

Se una iscrizione — e non è frequente il caso — si trova ripetuta fra le *falsæ vel suspectæ* nei vari volumi del *Corpus Inscriptionum*, generalmente appartiene a quelle falsificazioni mostruose ed infantili del secolo XV, che hanno, per il loro contenuto strano ed epigrammatico, incontrato gran favore nei primordî della nostra scienza, e che perciò si trovano in molte sillogi antiche attribuite a località assai diverse: ma oggi non occorre più dimostrare la loro falsità. Ben diverso è il caso del quale tratto nelle pagine seguenti, ove cercherò di provare, che una iscrizione condannata come falsa in non meno di quattro volumi del *Corpus* è, almeno per la parte essenziale, genuina e non priva d'interesse storico.

***

Gli scrittori moderni che si sono occupati della storia dell'impero di Marco Aurelio ed in ispecie della grande guerra marcomanica, fino a non molto tempo addietro si erano serviti di una iscrizione onoraria che si diceva posta ad un prefetto del pretorio del nome Furius Victor; e questo personaggio si supponeva identico con il prefetto Fabius o Furius Victorinus che venne ucciso, secondo attesta il biografo di Marco Aurelio, nei primi anni della guerra marcomanica.[1] Il testo di cotesta iscrizione è riprodotto o dall'*Imperium Romanum* di Onufrio Panvinio (p. 167 e 609), o dalla *Orthographia* di Paolo Manuzio (p. 108, ed. 1568), oppure più frequentemente dal *Corpus* del Grutero.[2] Il primo che espresse dubbi intorno all'autenticità

[1] *Hist. Aug. Vita Marci,* c. 14: *et Lucius quidem quod amissus esset praefectus praetorio Furius Victorinus atque pars exercitus interisset, redeundum esse censebat.* Il Casaubono (*Notae ad Script. hist. Aug.*, vol. I, p. 384, ed. Lugdun. Bat., 1684) aggiunge: « *Furius Victorinus fortasse idem est cum Cornelio Victorino praef. praet. de quo in vita Pii* ». Egli addita il passo c. 8: *In locum Tatti Maximi demortui duos praefectos substituit, Fabium Repentinum et Cornelium Victorinum.* Vedi anche Tillemont, *Hist. des Empereurs,* II, p. 357, ed. di Venezia, 1732.

[2] Sarà d'uopo di ripetere qui il testo nella forma come lo dà il Grutero (p. 414, n. 8, « e Manutio) »: *L. Furio L. f. Pal. Victori / praef. praet. imperat. omnium / honorato et donato in / provinciam Parthiam / et Ver. . . . . . . coron. murali / vallari / hasta pura sine vexillis / obsidionali/que corona donato pr. Aegypti / praef. urb. / proc. a rat. praef. praetor missu / Ravennatium proc. ludi magni / proc. provinciae / Hispaniae et Gall. praef. alae / Frontonianae / trib. leg. II adiutric. ɔ coh. / Bracarum in Britannia.* Nella seconda edizione del Grutero sono aggiunte due altre righe: *vicario praefecti praetorio iur. dic. / magist. milit. ob mer. e. dd.*, che il Gudio aveva copiato dal manoscritto torinese del Ligorio.

di quella epigrafe fu Gaetano Marini (*Atti degli Arvali*, p. 634, n. 259): ma trent'anni più tardi, il Labus (*Prefetti dell'Egitto* p. 116 e 151) e finanche il sommo Bartolomeo Borghesi (lettera all'Amati del 23 gennaio 1821, *Œuvres*, VI, p. 190) se ne servirono come fosse un documento genuino. Fu soltanto nel 1846 che lo stesso Borghesi nel suo commentario a due iscrizioni di Fuligno (*Annali dell' Istituto*, XVIII, p. 319; *Œuvres*, V, p. 11), la condannò come spuria in termini assai categorici. « Qual fiducia riporre » dice egli « in un' iscrizione che, prescindendo da altre mende minori chiama provincia la Parthia che non fu mai soggetta ai Romani, che conferisce la prefettura di Roma a chi apparisce dal contesto non essere mai stato console e nè meno senatore, e che vi parla del *magister militum* ai tempi di M. Aurelio, mentre ognuno sa che furono istituiti la prima volta da Costantino! » Il Borghesi poi, ritornando sopra una congettura del Casaubono (v. sopra, not. 1) credette il prefetto Vittorino che morì sul principio della guerra marcomanica identico con quel Vittorino che succedette a Tattio Massimo; e poichè il collega di questo Vittorino avrebbe avuto, secondo alcune iscrizioni recentemente trovate (*CIL.* VI, 1564; XV, 7439), il nome *Cornelius Repentinus*, così il Borghesi espresse la congettura, che a Vittorino appartenesse in realtà il gentilizio Fabius, attribuito per errore a Repentino nei manoscritti dell' *Historia Augusta*. Questa congettura poi pareva ricevere una splendida conferma, quando il Peter pubblicò la prima edizione critica dell'*Historia Augusta*. Nel codice di Bamberga, creduto allora[1] uno dei principali della *Historia*, in quel passo della *Vita Marci*, che solo menziona il nome di Furio Vittorino (c. 14; v. sopra not. 1), la prima *u* del gentilizio *Furius* sta in rasura: e quindi non sembrava inverosimile, come sagacemente osservò l'Hirschfeld (*Verwaltungsgeschichte*, p. 226, ed. 1) che nell'archetipo fosse il gentilizio *Fabius*, di modo che Furius Victorinus dovrebbe cancellarsi dalla lista dei prefetti. Questa ingegnosa congettura dello Hirschfeld incontrò il plauso di molti studiosi, fra altri del chiaro editore dei *Fasti praefectorum* del Borghesi (*Œuvres*, X, p. 57).

Quanto all' iscrizione gruteriana, dopo la formale condanna espressa dal Borghesi, nessuno ha voluto difenderne l'autenticità; ed il fatto, accertato dalla revisione critica delle fonti, che non soltanto i testi pubblicati dal Manuzio e dal Panvinio, ma anche quelli che si trovano in parecchie sillogi manoscritte, derivano tutti da un solo autore primario, il famoso impostore Pirro Ligorio, sembrava confermare pienamente quel giudizio. I redattori del *Corpus Inscriptionum Latinarum* quindi l'hanno relegata fra le false in non meno di quattro volumi (vol. II, n. 396*; vol. V, n. 648*; vol. VI, n. 1937*; vol. XIV, n. 440*).

[1] Ormai è stato accertato che il codice di Bamberga è soltanto una copia del codice Palatino della *Historia*: v. MOMMSEN, *Hermes*, XXV, 1890, p. 281; DESSAU, *ivi*, XXIX, 1894, p. 393 seg.

E pure già nei testi che si trovano nel *Corpus*, secondo i diversi manoscritti ligoriani, si notano alcuni particolari, che fanno dubitare se veramente quella condanna generale sia giusta. L'errore madornale notato dal Borghesi, che cioè la carica del *magister militum* già viene attribuita al secondo secolo d. Cr., si trova soltanto in quelle ultime righe che il Ligorio ha aggiunte nell'ultima recensione della sua opera (*Cod. Taurin.* 5) e non deve influire sul nostro giudizio intorno al resto dell'iscrizione. Nelle prime righe dell'epigrafe accanto a gravi errori, si trovano taluni particolari, che il Ligorio difficilmente poteva inventare col proprio cervello. Che per esempio la *cohors Bracarum* nel secondo secolo stazionasse in Britannia, è ormai un fatto positivo, ma accertato da documenti scoperti soltanto nel secolo XIX (v. sotto, p. 74). La decorazione dei *vexilla obsidionalia* viene menzionata, oltre che nella nostra lapide, soltanto in quella ad essa contemporanea del prefetto Basseo Rufo (*CIL.* VI, 1599), che dal Ligorio certamente non era conosciuta.[1] Ed in generale, il *cursus honorum* sembra essere interpolato sì, ma si riconosce come assai differente da quelle carriere fantastiche così frequenti nelle iscrizioni onorarie fabbricate dal celebre impostore.

Ma la questione dell'autenticità si può dire entrata in una nuova fase dopo che, nel 1901, fu rinvenuta in Tiro nella Fenicia, una base di marmo con l'iscrizione seguente:

Τ · Φ Ο Υ Ρ Ι Ω Ι
Ο Υ Ι Κ Τ Ω Ρ Ε Ι Ν Ω Ι
ΕΠΑΡΧΩΙ ΑΙΓΥΠΤΟΥ
ΕΠΑΡΧΩΙ ΠΡΑΙΤΩΡΙΟΥ
5. ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΣ ΣΕΒΑΣτου
ΑΠΕΛ · ΑΡΧΙΤΑΒΛΑΡΙΟς
Α Ι Γ Υ Π Τ Ο Υ ό Κ Α Ι
Ε Π Ι Τ Ρ Ο Π Ο Σ
ΠΡΟΣΟΔΩΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡειας

(Héron de Villefosse, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1901, p. 228 e 322; Seymour de Ricci *Archiv für Papyrusforschung* II, 1903, p. 571 secondo un calco; *Inscr. Graecæ ad res Romanas spect.*, vol. III, n. 1103; Dittenberger, *Orientis Graeci inscr. selectae*, n. 707). Orbene, questo monumento, che accerta l'esistenza di un Furio Vittorino prefetto del pretorio e prefetto dell'Egitto, a noi impone l'obbligo di esaminare nuovamente il testo ligoriano, per provare se

[1] Non soltanto il testo manca in tutti i libri ligoriani, ma è quasi certo che la lapide fu trovata parecchi anni dopo la morte del Ligorio (1585: egli aveva lasciato Roma per sempre già nel 1568). Le più antiche copie si trovano presso Filippo Winghe, il cui soggiorno in Roma cade negli anni 1591-1594, e presso Celso Cittadini (nato nel 1553), il quale cominciò la sua raccolta epigrafica circa il medesimo tempo,

si possano separare con qualche certezza le interpolazioni dalle parti genuine. Come punto di partenza, dobbiamo prendere naturalmente la redazione ligoriana più antica contenuta nei volumi napoletani: io ne propongo il testo, secondo la revisione gentilmente favoritami dal collega prof. Koerte, aggiungendovi una scelta delle più importanti variazioni, che il Ligorio ha voluto introdurre nelle redazioni posteriori della sua opera.

trovata nelle rovine del vico di Hereto presso la riva del Tevere rotta in cinque pezzi LIG. (Neap). PANV. (ms.). — Romae in castris praetoriis LIG. (Taur. 5). — Romae *nella casa di Jacubo Trivultio* IDEM (Taur. 26). — S. L. PANV. (ed.) LIG. (Taur. 17).

L · FVRIO · L · F · PAL · VICTORI
PRAEF · PRAET · IMPERATORIBVS OMNIVM
HONORATO · ET · DONATO · IN · | PROVINCIAM PARTHICAM
ET VER * * * * CORON · MVRALI · VALLARI
5 HASTA · PVR · SINE · VEXILLIS · | OBSIDIONALI
QVE · CORONA · DONATO · AEGYPTI . | PRAEF · VRB
PROC · A · RAT · PRAEFEC · PRAETORIVM · MISSV *
RAVENNATIVM · PROC · LVDI · MAGNI · | PROC · PROVINCIAE ·
HISPANIAE · ET · GALL · PRAEF · ALAE | FRONTONIANAE · TR
10 LEGIONIS · II ADIVTRIC · 7 COH · | BRACARVM · IN · BRITA

Ligorius Neap. lib. 36 pag. 370 (inde Panvinius, Vat. 6035 f. 94 v, Roma pag. 167 et solos versus 1. 2 p. 609; Waelscapple ms. f. 169; Cittadinius Vat. 5253 f. 302v) et magis interpolatam Taur. vol. 5. Ex Panvinio edito pendent tam Manutius orth. 108, 4 quam Ligorius ipse in cod. Taur. vol. 15 (inde *CIL.* V n. 648*), vol. 17 s. v. Ravenna, vol. 26 f. 138 v (inde *CIL.* VI n. 1937*). Ex Panvinio vel Manutio quaedam citat Masdeu *historia critica de la España* 6, 450, 1220 (inde *CIL.* II n. 396*). Ex Manutio Grut. 414, 8; ex praecedentibus omnibus Dessau *CIL.* XIV, 440*.

Dedi textum quem exhibet cod. Neapolitanus; in Taur. 5 in fine post BRITA | NNIA accesserunt: VICARIO PRAEFECTI · PRAETORIO · IVR · DIC · MAGIST · MILIT · OB MER · E · D · D. Tam Manutium quam Ligorium Taur. 15. 17. 26 ex Panvinio pendere inde intellegitur, quod cum Panvinius in libro typis impresso propter brevitatem paginae versus 3, 5, 6, 8, 9, 10 in binos diremisset (quam divisionem lineolis significavi), ceteri divisionem eam arbitrariam secuti sunt.

Il Ligorio, nonostante ch'egli dica la lapide « rotta in cinque pezzi » disegna il testo dentro una semplice cornice rettangolare, ed indica lacune (con asterischi) soltanto nella quarta riga e nella fine della settima. Però, le interpolazioni e i supplementi erronei da lui introdotti nel testo ci fanno riconoscere, dove egli abbia trovato

la lapide mancante o frantumata. Si possono distinguere con abbastanza certezza quattro parti diverse, separate tra loro da lacune più o meno considerevoli che il Ligorio ha supplite *de suo*, quasi sempre malamente. Sarebbe facile di separare in due anche il primo o l'ultimo di quei frammenti per arrivare esattamente al numero di cinque pezzi indicato dal Ligorio; ma poichè mancano argomenti certi per provare tale separazione, lascio da parte le congetture arbitrarie, e propongo il testo, quale mi sembra si possa restituire dopo aver eliminate le interpolazioni ligoriane.

t. FVRIO · L · F · PAL · VICTORI*no*
PRAEF · PRAET · IMPERATOR*um m. antonini*
et l. ueri augg. consularibus ORNAM*entis*
HONORATO ET *ob victoriam* PARTHICAM
5 *m. aureli antonini*
ET · *l* · VERI *augg.* CORONA · MVRALI · VALLARI *aurea*
HASTIS · PVR*is iiii* VEXILLIS · OBSIDIONALI
*b*V*s iiii* DONATO *praef.* AEGYPTI · PRAEF · V*igilum*
PROC · A · RAT · PRAEF *cl* · PRAET · MIS*en praef. cl. pr*
10 RAVENNAT · PROC · LVDI MAGNI · PROC · PROVINCIAE
HISPANIAE *ci*T · *proc. xl* GALL · PRAEF · ALAE · FRONTONIANAE TR
LEGIONIS · II · ADIVTRIC *trib.* COH · BRACARVM IN BRITA*nnia*

La lapide, come si vede, deve essere stata mutila in fine, ma intera dalla parte sinistra, cioè nel principio delle righe 4-12, come pure nella fine delle righe 7-12. La divisione delle righe nell'apografo napoletano è osservata; ma il Ligorio ha congiunto erroneamente i diversi frammenti, ed ha trascurato le parti non scritte della riga 5, che conteneva il nome dell'imperatore Marco.

Che la lapide alla fine della riga prima fosse mutila viene accertato dal fatto, che il Ligorio dà il cognome incompleto, cioè, VICTOR invece di VICTORINVS; ma pare che sia stato difettoso anche il principio della riga. Il prenome di Vittorino, secondo l'iscrizione di Tiro, non era Lucio, ma invece Tito; ora nell'età degli Antonini il prenome nelle famiglie di basso ceto — e che Vittorino non fosse di famiglia nobile, si rileva dal suo *cursus honorum* — era diventato stabile ed ereditario dal padre ai figli, e perciò sospetterei che nella lapide in realtà non sia stato altro che ι · FVRIO ι · F e che il Ligorio abbia malamente supplito questi avanzi di lettere.

Esaminiamo ora le singole cariche ottenute da Vittorino, e cerchiamo di stabilire, per quanto è possibile, la loro cronologia.

1. *praef(ectus) praet(orio) imperator[um M. Antonini et L. Veri Augg.]*. La lapide deve essere stata mutila dopo le lettere IMPERATOR....; nel supple-

mento assurdo OMNIVM si nasconde, come sagacemente mi fece notare il ch. prof. Vaglieri, un avanzo della parola ORNAMENTIS. Il Ligorio sulla lapide mutila, invece di O R N A M
credette di leggere OMNIVM.

Nella prefettura del pretorio Vittorino succedette immediatamente a Tattio Massimo, il quale la resse nel 158-159,[1] e tenne quell'altissimo posto fino alla sua morte nel 167 incirca. Il suo successore fu o Basseo Rufo, oppure Macrinio Vindice, ma più probabilmente il secondo, perchè da un papiro berlinese (*Griech. Urk.*, n. 903) si rileva, che Rufo era prefetto d'Egitto ancora il 29 agosto 168. È poco verosimile che in quei tempi di guerra, dopo la morte di Vittorino, il comando sia stato vacante per un tempo considerevole.

2. [*consularibus*] *ornam*[*entis*] *honorato.* Per consuetudine nel tempo degli Antonini, i prefetti del Pretorio, dopo alcuni anni del loro comando, ricevevano gli *ornamenta consularia:* gli esempi facilmente si trovano per mezzo del catalogo borghesiano (*Œuvres* t. X), nè io vorrei ripetere qui cose note. Vedi per la questione in generale Mommsen, *St. R.*, 1, 463 ed Hirschfeld *VG*[2]., p. 450.

3. [*ob victoriam*] *Parthicam* [*M. Aureli Antonini*] *et* [*L.*] *Ver*[*i Augg.*] *corona murali vallari* [*aurea*] *hast*[*is*] *pur*[*is IIII*] *vexillis obsidionali*[*bus IIII*] *donato.* Della preposizione OB forse avanzavano soltanto le parti superiori delle lettere, che il Ligorio lesse DO, ed interpolò in DONATO. Le decorazioni debbono essere state conferite a Vittorino circa il 165, cioè, durante la sua prefettura; similmente il prefetto Basseo Rufo fu decorato *ob victoriam Germanicam et Sarmaticam Antonini et Commodi Augustorum corona murali vallari aurea hastis puris IIII totidemque vexillis obsidionalibus* (*CIL.* VI, 1599). Il numero ternario delle corone è usuale per i prefetti del pretorio (v. Domaszewski *Rhein. Museum* LXVI, 1907, p. 171): quindi alla fine della riga 6 si deve supplire *aurea.* La nostra lapide nella prima parte delle righe 7 e 8 dev'essere stata abbastanza malmenata; per conseguenza, il Ligorio interpolò gli avanzi delle lettere, che forse erano

HASTIS PVRISIIII

in HASTA PVR SINE

Nel seguito, la parola CORONA sarebbe senza senso ed è certamente interpolata dal Ligorio: la copula QVE nel principio della riga 8 probabilmente, come suppone il Vaglieri, è lezione erronea delle lettere BVS. — I *vexilla obsidionalia*, come già fu detto, sono conosciuti soltanto da questa iscrizione e da quella di Basseo Rufo.

[1] Il prefetto Gavio Massimo, che fu nominato da Pio (*inter praefectos eius*, dice il biografo di Pio, c. 8) pervenne sotto il medesimo imperatore al ventesimo anno del suo comando. Che egli fosse prefetto già nel 139, lo attesta la lapide urbana *CIL.* VI, 31147 (cfr. *Prosopogr.*, 2, 113, n. 60): quindi, per il suo successore Tattio Massimo, rimangono soltanto gli anni suindicati.

4. *praef(ectus) Aegypti.* La prefettura di Egitto fu amministrata da Sempronio Liberale fin dal principio del 159; si vedano per ciò le testimonianze messe insieme dal Cantarelli nel suo bel lavoro *I Prefetti d'Egitto*, testè pubblicato nelle *Memorie della R. Accademia dei Lincei* (ser. V, vol. XII), p. 53. Poichè Vittorino fu promosso alla prefettura del pretorio ancora sotto il regno di Pio, la sua amministrazione dell'Egitto resta rinchiusa nel biennio 159-160. Una data più precisa ci viene fornita da un papiro della collezione Th. Reinach, menzionato brevemente nei *Comptes-rendus de l'Academie des Inscr.* (1905, p. 404) dal signor S. de Ricci, che con molta cortesia me ne diede il ragguaglio seguente: « *Le papyrus provient* « *d'Oxyrhynchos et consiste en une* ἀπογραφὴ (*bulletin de recensement individuel*) « *pour l'an 23 d'Antonin le Pieux. On y lit* (l. 6, 7): κατὰ τὰ κελευσθέντα ὑπὸ Φουρίο[υ] « Οὐικτωρείνο[υ τοῦ] κρατίστου ἡγεμόνος. *L'an 23 d'Antonin le Pieux, suivant le comput* « *égyptien, va du 29 août 159 au 28 août 160 après J.-C. Ce document a été vrai-* « *semblablement écrit peu après le debut de l'année 23, c'est-à-dire dans l'automne* « *du 159* ». La prefettura d'Egitto di Vittorino quindi durò poco più di un anno.

5. *praefectus v[igilum].* Il Ligorio, supplendo questa parte male leggibile della lapide, vi pose PRAEF. VRBI: assurdità con ragione notata dal Borghesi (vedi sopra, p. 68). Fra le due prefetture che, nel *cursus honorum equestris*, sono adatte a questo posto, dico la *praefectura annonae* e la *praefectura vigilum*, mi pare preferibile quest'ultima, essendo la emendazione un po' più facile. Nel 156, il predecessore di Vittorino nel comando del pretorio, Tattio Massimo, era comandante dei vigili (*CIL.* VI, 222): è probabile che anche nella *praefectura vigilum* ambedue si siano succeduti nel medesimo ordine, e potremo quindi ascrivere il comando di Vittorino agli anni 157-158.

6. *proc(urator) a rat(ionibus).* Troppo poco sappiamo sugl' impiegati che tennero quest'alta carica sotto gli Antonini, per stabilire con esattezza il tempo della procura di Vittorino; il prossimo predecessore che conosciamo è L. Valerius Proculus, che era *procurator a rationibus* prima del 144, il prossimo successore Bassaeus Rufus, che lo fu prima del 161 (vedi lo specchio a p. 75).

7. *praef(ectus) [cl(assis)] praet(oriae) Mis[en(atium)], praef(ectus) cl(assis) praet(oriae)] Ravennat(ium).* I comandi delle due armate italiche nella carriera di Vittorino si succedono immediatamente, come spesso accade nel secondo secolo (vedi gli elenchi composti dal Fiebiger presso Pauly-Wissowa *R. E.*, III, p. 2640 e seg.). Nel settembre del 152, Tuticanio Capitone comandò l'armata ravennate, come si rileva dal diploma n. LXII (*CIL.* III, p. 1987). Vittorino sarà forse stato il suo predecessore, ed avrà comandata la *classis Ravennas* circa l'anno 150.

8. *proc(urator) ludi magni.*

9. *proc(urator) provinciae Hispaniae [ci]t(erioris).*

10. [*proc*(*urator*) (*quadragesimae*)] *Gall*(*iarum*). Se questo supplemento, che mi fu suggerito dall'amico v. Domaszewski, coglie nel segno, abbiamo qui il più antico esempio di un procuratore del dazio gallico; generalmente si crede che, sin dalla fine del secondo secolo, la quadragesima fosse amministrata da schiavi o liberti imperiali, i quali soltanto verso il tempo di Severo vennero surrogati da *procuratores*. Vedi Rostowzew, *Geschichte der Staatspacht*, nel *Philologus*, *Suppl.* IX, p. 400 ed il titolo di Maktar *CIL.* VIII S., 11813.

11. *praefe*(*ctus*) *alae Frontonianae*. Questo corpo fu di stanza, per tutto il secolo I e II, nell'estrema parte settentrionale della Dacia, presso il moderno villaggio di Alsò-Ilosva, ove ha lasciato numerose memorie (vedi *CIL.* III, p. 161; Cichorius pr. Pauly-Wissowa, *R. E.*, I, p. 1268).

12. *trib*(*unus*) *legionis II adiutric*(*is*). Questa legione stazionava, dalla metà del secolo II in poi, nella Pannonia inferiore; però, come osserva il Mommsen (*CIL.* III, p. 416), per il tempo del trasferimento in questa provincia non abbiamo ancora testimonianze dirette. Secondo l'ingegnosa congettura del v. Domaszewski (*Rhein. Mus.* XLVI, 1891, p. 603) essa avrebbe avuto le *stativa* ad Acumincum (Szlankemen) nell'epoca di Traiano, e sarebbe stata traslocata ad Aquincum circa 50 anni più tardi.

13. [*praef.*] *coh.* [*III*] *Bracarum in Brita*[*nnia*]. Che la *cohors III Bracaraugustanorum* fosse di presidio, durante il periodo degli Antonini, nella Britannia, lo attestano i diplomi militari XXXIII (*CIL.* III, p. 864) dell'anno 103, n. XLIII (*CIL.* III, p. 873) dell'anno 124, e LVII (*CIL.* III, p. 1982) dell'anno 146. Tutti questi diplomi tornarono in luce soltanto nel secolo XIX.[1] La carica che Vittorino ebbe in questa coorte non può essere stata, come giustamente osserva il Domaszewski, il centurionato; anche qui si tratta di un supplemento erroneo che il Ligorio ha inserito in un posto ove la lapide era rotta.

Non sarà fuori di proposito ripetere qui brevemente, in una tabella, il *cursus honorum* di Vittorino, e di paragonarlo con alcuni altri simili del medesimo tempo; ho scelto naturalmente quelli che permettono un' attribuzione cronologica certa delle singole cariche. Si rileva dall'aggiunto specchio[2] che, nella metà del secolo II, un periodo di venti anni era sufficiente per compiere la carriera equestre dai comandi subalterni militari sino alla prefettura del pretorio.

[1] Il Cichorius, nel suo utilissimo articolo *cohortes* (pr. Pauly-Wissowa *R. E.*, IV pag. 256), cita come testimonianza per il soggiorno dalla coorte in Britannia anche una iscrizione dal libro del portoghese Albano Bellino, *Inscrip. Rom. de Braga* (Braga 1895, p. LXII). Ma esaminando il libro del Bellino, è facile riconoscere in questa pretesa iscrizione la nostra, passata dal Panvinio al P. Argote (*Memorias eclesiasticas de Braga*, vol. I, 1731, p. 408), e da questo al Bellino. *Ligorium expellas furca, tamen usque recurret!*

[2] In esso sono separate con le sigle *C* e *CC* le *procuraturae centenariae* e le *ducenariae*, secondo il sistema esposto dall' Hirschfeld, *V. G.* p. 435 e seg., ed. 2.

Valerius Proculus Prosop. 3,375,119 Dessau, 1341	Petronius Honoratus Prosop. 3,27,207 Dessau, 1340	Tattius Maximus Prosop. 3,297,28	Furius Victorinus	Bassaeus Rufus Prosop. 1,230,57 Dessau, 1326	Julius Julianus Prosop. 2,218,402 Dessau, 1327
praef. coh. IIII Thracum trib. leg. VII Claudiae praef. class. Alexandrinae	praef. coh. I Raetor. trib. mil. leg. I Min. praef. alae. Aug. Thrac.	trib. equit. singul. a. 142-145	praef. coh III Bracar. trib. leg. II adiutric. praef. alae. Fronton.	p. p. bis trib coh. V vigil. trib. coh. X urban. trib. coh. ... pr.	praef. coh. III Thrac. trib. coh. I Pannon. praef. alae. Hercul. praef. alae. Tampian. c. a. 171-176
proc. Aug. Alpium marit. proc. Hispan. Baeticae } C	proc. monetae proc. XX heredit. } C		proc. [XL] Gall. proc. Hispan. citerior. proc. ludi magni } C	proc. Asturiae et Callaeciae proc. regni Norici } C	proc. Achaiae et Macedoniae proc. Hispan. proc. et praef. classis Ponti proc. .... proc. Lusitaniae proc. Britanniae } C
proc. Cappadoc. Paflag. Galat. proc. Asiae proc. III Galliar. } CC	proc. Belgicae et II German. } CC			proc. Belgicae et II German. } CC	
. . . .			praef. class. Ravenn. praef. class. Misen. c. a. 150		praef. class. Ravenn. praef. class. Misen.
	proc. a rationibus		proc. a rationibus	proc. a rationibus	a rationibus
praef. annonae ante a. 144	praef. annonae			praef. annonae (?)	praef. annonae
		praef. vigilum a. 156	praef. vigilum (?) 157-158		
praef. Aegypti a. 144-147	praef. Aegypti a. 147-148		praef. Aegypti a. 159-160	praef. Aegypti a. 160-168	
		praef. praet. a. 159-160	praef. praet. a. 160-167	praef. praet a. 168-177	praef. praet. post a. 189

La parte inferiore della lapide di Vittorino era mutilata; nel verso dei supplementi assurdi apposti dal Ligorio nelle redazioni posteriori vi sarà stata la menzione di qualche altro comando militare di basso grado, forse, come nella iscrizione di Basseo Rufo, del primipilato. La fine dell'iscrizione è perduta, così pure l'indicazione di colui, o di coloro, che eressero la base in onore di Vittorino. La stretta analogia fra la nostra iscrizione e quelle di Basseo Rufo e di Claudio Frontone (*CIL.* VI, 1377) potrebbe far supporre che anche la nostra originariamente provenisse dal Foro Traiano, e che la clausola fosse da restituirsi così: *huic senatus auctore Imperatore M. Aurelio Antonino Augusto Armeniaco Medico Parthico maximo, quod post aliquot secunda proelia adversum Germanos ad postremum pro r. p. fortiter pugnans ceciderit, armatam statuam poni in foro divi Traiani pecunia publica censuit.* A chi volesse dubitare che una iscrizione scavata nel secolo XVI nelle rovine del Foro Traiano[1] rimanesse sconosciuta a tutti gli epigrafisti ad eccezione del Ligorio, si potrebbe opporre l'esempio della sudetta base onoraria di Claudio Frontone, che fu copiata dal solo Ligorio nel vol. XV della serie torinese. Ma d'altra parte non so se si possa trascurare affatto l'indicazione che il Ligorio dà nei volumi napoletani, i quali, come è ben noto, appartengono al primo periodo della sua operosità, e sono relativamente più degni di fede (l'indicazione nel Taur. 15: « nel castro pretorio » non merita essere tenuta in conto). Egli nel libro 36 della collezione Napoletana la dice « trovata nelle rovine di Hereto presso la riva del Tevere »: e questa indicazione per sè non ha niente d'improbabile, essendo noto che in tutto il territorio nomentano e in quelli limitrofi le bellissime falde delle montagne sabine erano seminate di ville dell'aristocrazia romana. Ed è pure noto che il Ligorio, nei suoi primi anni di studi epigrafici, percorse il territorio della Sabina riportandone parecchie iscrizioni d'altronde non conosciute. Allora la nostra lapide si dovrebbe credere eretta in onore a Vittorino da un membro della famiglia, oppure, come quella di Emilio Caro (*CIL.* VI, 1333), da un ufficiale subalterno che aveva fatto servizio sotto il suo comando. Il problema potrà essere risolto soltanto quando sarà venuto alla luce, sia in Roma, sia nella Sabina, qualche frammento della lapide originale.

Ch. Huelsen.

[1] Intorno agli scavi del Foro Traiano nella metà del secolo XVI si veda Lanciani, *Storia degli scavi,* II, p. 122-129. Sono di speciale importanza quelli eseguiti nel 1555 nella parte orientale del Foro, sotto la casa dei Cuccini, dai quali, oltre ad una serie importante di sculture, tornarono alla luce le due basi onorarie frantumate *CIL.* VI, 1497 (del console M. Ponzio Leliano Larcio Sabino) e VI, 1549 (anonimo), ambedue poste a personaggi che presero pure parte alle guerre di Marco Aurelio. È da notarsi però che ambedue le iscrizioni non furono copiate dal Ligorio (mentre egli conobbe *de visu* una terza base trovata nelle stesse vicinanze: *CIL.* VI, 996).

SCULTURE ELLENISTICHE.

I.

« Generalmente si riconosce oggi, nel gruppo del Pasquino, un'opera della fine del quarto secolo a. C. ». Così scrive l'Amelung[1] il quale infatti in varie occasioni ha propugnato tale cronologia. Non so peraltro se la sua affermazione sia del tutto esatta riguardo agli altri. È vero che nell'istesso senso suo si sono recentemente pronunciati il Michaelis e, pare, il Loeschcke.[2] Ma non mancano coloro i quali, come sopratutto il Waser, ma anche lo Studniczka ed apparentemente lo Helbig,[3] fino ai giorni nostri sostengono una data più inoltrata nell'età ellenistica, opinione altra volta anche da me espressa ed alla quale non trovo da derogare.[4] Troppo grande mi sembra il distacco che separa il nostro gruppo dalle opere sicure di Lisippo o della cerchia lisippea nel movimento e nell'espressione dei dettagli anatomici, perchè io possa persuadermi che ancor vivente Lisippo l'arte avesse percorso tanto cammino.

Ma siccome per gli elementi indicati il mio potrebbe parere partito preso, fermiamoci alla testa. Confrontiamo dunque la testa di Menelao con un'altra nella cui data tutti, credo, convengono, quella dello Zeus di Otricoli, dall'Amelung opportunamente messa negli ultimi decenni del quarto secolo.[5] Non è evidente l'enorme differenza stilistica che passa tra le due? Nello Zeus, le divisioni ed insolcature della fronte, il movimento dei suoi muscoli, lo sprofondimento degli occhi, il rilievo delle singole ciocche dei capelli e della barba e la vita che le anima, tutto ciò, quando lo si guardi in sè, si direbbe spinto ad un grado massimo. Eppure sembra moderato, semplice, regolare al paragone della testa di Menelao con le ciocche spennacchiate, dissidenti tra loro, e con le superficie del nudo inquiete, scolpite non già come forme organiche di viso umano, bensì come massa bizzarramente rocciosa. Nè si obietti che la situazione nelle due opere è diversa: poichè le differenze sono

[1] AMELUNG, *Die Sculpturen d. vaticanischen Museums,* I, MCh. n. 704, pag. 792.

[2] AMELUNG, *Führer durch d. Antiken in Florenz,* p. 10; *Moderner Cicerone,* I, Rom, p. 279. MICHAELIS in SPRINGER, *Handb, d. Kunstgesch.* I[7], p. 290 e seg. LOESCHCKE: vd. AMELUNG, *Sculpturen d. vatican. Museums,* I, p. 362, MCh. n. 79. Non ho potuto riscontrare l'articolo del KEKULE, *Museum*, IV, 1899, tav. 61, citato dal MICHAELIS, *Literaturnachweis,* p. 19.

[3] WASER, *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum,* IV (VII), 1901, p. 616 e segg.; STUDNICZKA, *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F., XIV, 1903, p. 182, nota 42. Dello stesso parere sembra lo HELBIG, *Führer,*[2] I, n. 246.

[4] *Lysipp,* p. 30.

[5] AMELUNG, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 199, che lo crede opera di Bryaxis.

di indole stilistica, consistono nella diversa concezione delle forme. Ma pur volendosi insistere su tale diversità, si presta al confronto un' altra testa, eccitata al pari del Menelao sebbene da affetto diverso, quella del Tritone della Galleria delle Statue [1] (fig. 1). È notevolissima l' affinità nel trattamento della fronte, nella conformazione dell'occhio, massime nella parte sopracciliare,[2] nell' andamento del dorso

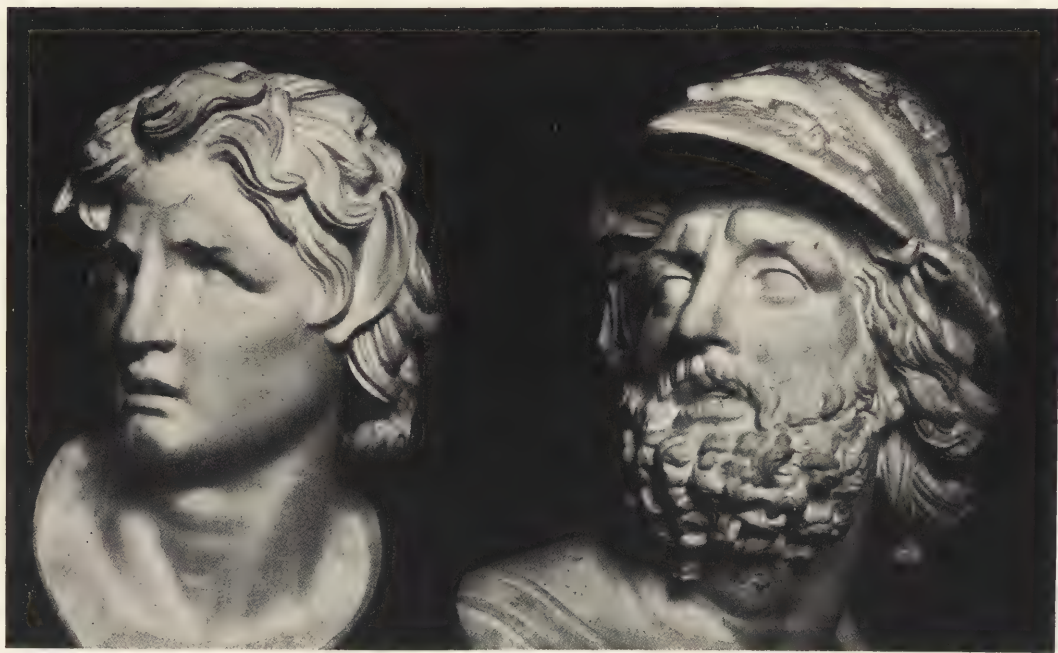



Fig. 1. Teste del Tritone e del Menelao. Museo Vaticano (da gessi).

nasale, nella bocca anelante, nei capelli svolazzanti e frastagliati. Ebbene, il Tritone, nel quale il movimento della superficie pur non raggiunge il grado del Menelao, è dall'Amelung attribuito alla prima scuola pergamena. [3]

Non credo invero necessario di scendere proprio tanto, e nemmeno per il gruppo del Pasquino sembrami doversi di molto varcare la metà del secolo terzo, e ciò per la seguente riflessione. Ho già in altro luogo [4] accennato alle concordanze di tema che legano il gruppo in parola a quello già Ludovisi del Gallo e della moglie, ma anche alle divergenze che rivelano in quest' ultimo un concetto compositivo più ardito e complicato. Mentre infatti nel Menelao l' asse del corpo si presenta tutto unifor-

[1] La lieve discrepanza d'inclinazione che nella nostra figura sussiste tra le due teste, non toglierà, spero, l'evidenza del confronto. Lo stesso si dica delle figure 4-5 a pag. 83.

[2] Il restauro d'un pezzo della parte sinistra è fatto sul modello della parte destra, antica.

[3] AMELUNG, *N. Cicerone,* p. 267 e seg.

[4] *Lysipp*, p. 29 e seg.

memente inclinato ed appena la testa è volta nella direzione opposta, quello del Gallo compie una torsione forte; le braccia di Menelao sono tutt' e due abbassate, occupate unicamente del cadavere di Patroclo; laddove nel Gallo, doppiamente impegnato, vi è un marcato contrasto tra il braccio sinistro gravato dal peso della donna cadente, ed il destro sollevato con sommo sforzo. Stilisticamente queste differenze significano nel Gallo un'arte più progredita, che affronta problemi formali più intricati ed ardui. E lo stesso si dica dei due cadaveri: il Patroclo, offerendo alla vista la facciata anteriore del torace, conserva ancora un residuo della primitiva tendenza di ogni arte di spandere le figure dinanzi allo spettatore ed esibirne le parti più essenziali; la moglie del Gallo invece rompe con quella tradizione, offerendo il torace di scorcio dal di dietro in avanti. Nella architettura del gruppo intero finalmente il Pasquino mostra le masse parallelamente associate e mosse; nella coppia dei Galli le masse sono contrapposte ad angolo.[1] Pare quasi manifesto nel gruppo Ludovisi l'intento dell'artista di andare in tutto più in là del gruppo di Menelao, pur ponendosi i medesimi problemi formali di quello. Nè tanto frequenti erano nella statuaria greca gruppi come i nostri da potersi immaginare l'opera più recente indipendente dalla soluzione anteriore di un problema affine. Se dunque a ragione traduciamo in termini cronologici le differenze della forma e della concezione artistica, l'originale del Pasquino non potrà discendere ad un periodo posteriore alle creazioni di Attalo negli ultimi decenni del secolo terzo, e probabilmente dovrà ritenersi un po' più antico di quelle.

2.

Così nella descrizione dei calchi di Berlino del Wolters[2] come nel sunto storico-artistico del Michaelis[3] il posto immediatamente consecutivo al Pasquino è tenuto da un altro insigne frammento statuario di Roma, dall'Amazzone Borghese, senza che però alcuno di essi si pronunci esplicitamente sul genere dei rapporti che corrono

[1] La posizione reciproca delle due figure ha bisogno di qualche correzione. Il tassello che ora divide la spalla destra della donna dalla coscia sinistra dell'uomo, è tutto moderno, e dove attacca alla coscia si vede in questa una lieve incavatura dalla superficie picchiettata nella quale dunque è supponibile s'inserisse la spalla della donna. Che anche la testa di costei stesse a contatto dell'altra figura, desumerei dal taglio piano di alcune sue ciocche dalla parte rivolta alla gamba dell'uomo. Dubbio poi mi sembra se la direzione della figura maschile rispetto alla base ed alla donna sia in tutto esatta. Certo come ora il gruppo è collocato, il plinto cresce in altezza verso la nostra destra, sicchè il piano superiore del plinto pende a sinistra. Ma gli orli inferiori del plinto essendo, anzichè di marmo, di stucco, bisognerebbe poterne vedere il piano inferiore per giudicare se la pendenza indicata sia richiesta dal taglio antico del plinto.

[2] Friederichs-Wolters, n. 1400: della cui spiegazione del motivo peraltro non mi so persuadere data la mancanza di tracce d'attacco d'un'altra figura nel marmo nostro; la quale mancanza appunto mi fa accogliere l'altra spiegazione, secondo la quale l'Amazzone sarebbe trascinata dal proprio cavallo. Cfr. *Westermanns Monatshefte,* XLVII, 1903, p. 840.

[3] Michaelis-Springer, p. 291.

tra queste due opere; anzi sembra che il Wolters le consideri prodotti di scuole diverse. Identità d'indirizzo pare che riconosca l'Arndt, come si desume, più che dalla giustapposizione, forse formale, nei « Denkmäler », dal suo elenco.[1] A me pare infatti che affinità strettissima leghi l'Amazzone al gruppo (fig. 2 e 3).

Forse già il motivo d'un corpo inerte, portato via senza resistenza, quale lo vediamo nell'Amazzone, potrebbe richiamare alla mente il cadavere di Patroclo. Ma più ancora si presenta somiglianza nel panneggiamento dalla stoffa grossa e greve e dalle pieghe piuttosto acciaccate e prive di gretta minutezza. E nella disposizione del chitone che obliquamente scende dalla spalla sinistra, incontrato sotto la mammella dal balteo diagonalmente opposto, ed ai fianchi dalla cintura alla quale si sovrappone a borsa il lembo abbandonato della exomis della spalla destra, vi è un parallelismo, per non dire identità, che non so se dipenda tutto dalle condizioni generiche dell'indumento. Decisivo poi mi pare il raffronto delle teste,[2] non solo per l'atteggiamento e per i motivi degli occhi e della bocca aperta, ma per tanti altri dettagli caratteristici (fig. 4-5). Tali sono la linea onde i capelli contornano la fronte, il loro nascere e fluire giù a ciocche (più abbozzate e sommarie invero nell'Amazzone che nell'esemplare vaticano della testa di Menelao che poniamo a confronto per la migliore conservazione, mentre l'esemplare del Pasquino anche nell'esecuzione si accosta più all'Amazzone); il ciuffo rivolto in alto, che appare nella veduta di profilo; l'orecchio in entrambe coperto sotto i capelli ad eccezione del lobo. Persino il modo come nella testa virile la barba si stacca dalla tempia con il primo ricciolino, marcante uno dei punti regolatori nei quali si contiene il disegno del viso, trova il suo riscontro nel ricciolino che fa frangia alla tempia dell'Amazzone. Uguale finalmente la forma dell'elmo con quella specie di nastro che viene fuori al posto dove si attacca il barbozzo, la linea con la quale si sovrappone al cranio, e la sua funzione architettonica nella composizione totale della testa.

E v'ha di più. Le misure delle due teste corrispondono con quelle variazioni che la diversità dei soggetti per sesso ed età esigeva.[3] E la stessa qualità del marmo greco, se posso fidarmi d'un'osservazione apposita, istituita con immediata successione sull'Amazzone e sul Pasquino di Palazzo Braschi, è parsa, e non a me soltanto, identica nelle due opere.[4]

[1] B. B. tav. 347; ARNDT, *Register*, p. 68.

[2] Cfr. la nota 1 a pag. 78.

[3] Lunghezza del bulbo scoperto dell'occhio sinistro M. 0,043, A. ± 0,04
Lunghezza della bocca . M. ± 0,06 , A. 0,054
Distanza massima dei due occhi (comprese le palpebre) M. 0,125, A. 0,117
Distanza dall'attacco del lobo dell'orecchio sinistro all'ala del naso . . . . M. 0,126, A. 0,102
Distanza dalla sommità della fronte al contorno del mento . . . . M. ± 0,221, A. 0,205
(Le misure sono prese sui calchi).

[4] Così giudica anche L. MARIANI che dietro mio invito mi accompagnò in quella gita. A lui il marmo di entrambe le opere è sembrato addirittura pentelico.

Proverrebbero dunque questi due frammenti dal medesimo insieme, e cesserebbe il nobile rudere del Pasquino di essere isolato? E quale poteva essere questo insieme

Fig 2. Amazzone. Palazzo Borghese (dall'originale).

certamente imponente di statue e gruppi superanti le misure naturali? Ricordando come atti di eroica amicizia quale è quello espresso nel gruppo del Pasquino ricorrono precisamente nelle Amazonomachie fin dal secolo quinto (probabilmente uno dei

tratti geniali onde si rivelava l'ethos di Polignoto e Micone),[1] verrebbe fatto di domandarci se il gruppo del Pasquino non rappresentasse, in origine, un semplice episodio della battaglia contro le Amazzoni? Allora la coincidenza delle ferite con quelle di Patroclo secondo la descrizione omerica, o sarebbe casuale (come infatti

Fig. 3. Testa dell'Amazzone Borghese (dall'originale).

nelle Amazonomachie non è raro il motivo di combattenti attaccati simultaneamente dal davanti e dal di dietro), oppure introdotta dopo a dare nuovo significato alla composizione preesistente. Ambedue queste ipotesi però incontrano difficoltà; la seconda nel fatto che le ferite compaiono già nell'esemplare di Palazzo Braschi che si deve ritenere, se forse non l'originale stesso, non molto lontano dall'originale; e la prima nella ricorrenza del gruppo intiero come episodio riferibile alla guerra

[1] Cfr. BENNDORF, *Heroon von Trysa*, p. 114, ed inoltre nel fregio di Figalia le lastre 20 e 23.

troiana, nei rilievi della Tensa capitolina [1] e fors'anche nel nappo argenteo di Monaco.[2] D'altro canto, la riunione in un grande complesso statuario di soggetti appartenenti a cicli mitologici diversi avrebbe il suo parallelo precisamente in quel periodo nei doni ateniesi di Attalo; ed il monumento delle battaglie nella stessa acropoli di Per-

Fig. 4-5. Teste del Menelao e dell'Amazzone Borghese (da gessi).

gamo, distribuito come pare che fosse in vari gruppi non troppo popolosi, ed esibenti, più che altro, alcuni episodi caratteristici delle battaglie,[3] sembrerebbe attestare che anche l'insieme del quale crediamo d'intravvedere qualche sparso avanzo nelle due sculture romane, potesse contenersi in misure non eccessivamente gigantesche.

3.

Alla medesima cerchia artistica propendo ad aggiungere ancora un' opera, certamente di derivazione cospicua, sulla quale è merito del Treu di avere fermato l'attenzione: la Menade di Dresda da lui identificata con la celebre di Scopa.[4]

[1] *Bull. Commiss. arch. comun.*, 1877, tav. XI segg.; HELBIG, *Führer*², I, n. 568.

[2] CHRIST, *Führer durch d. Antiquarium zu München* (1901), p. 64, n. 647.

[3] FRÆNKEL, *Inschr. v. Perg.*, n. 21-28; *Philologus*, LIV, 1895, p. 4.

[4] TREU, *Mélanges Perrot*, p. 317 segg. con tav. V.

Non è senza lunga esitanza che mi metto in contraddizione con un'idea con la quale si colmerebbe una delle lacune più sentite nel nostro sapere e che è così calorosamente vagheggiata da uno scienziato al quale mi lega antica e sincera deferenza.

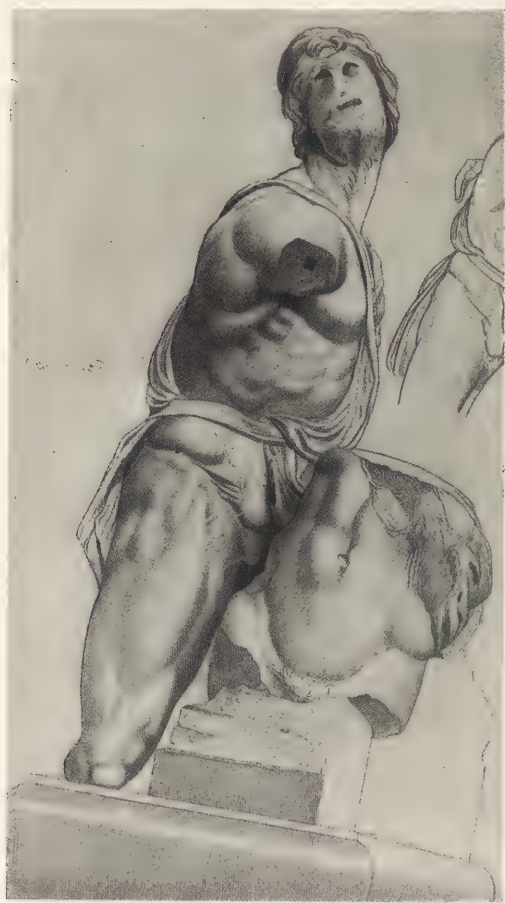



Fig. 6-7. Pasquino (disegno Donner) e Baccante di Dresda (gesso).

Ma tale idea non mi è mai parsa sufficientemente suffragata da prove.

Infatti per il principale argomento del Treu, la ricorrenza cioè di un somigliante motivo di panneggiamento nei fregi del Mausoleo — a parte il quesito, se tale motivo non potesse in varî periodi scaturire spontaneo dalle premesse della situazione — non si è tenuto conto di un fatto che mi sembra capitale, che cioè molti motivi, nell'arte greca, si riscontrano in disegno ed in rilievo prima che la statuaria, più lenta di quelle, arrivi ad appropriarseli.[1] Se reggesse il ragionamento seguito dal

[1] Cfr. *Lysipp*, p. 14 e p. 34, nota 11. È questa la ragione per la quale non potrei seguire le conclusioni del PETERSEN, *Röm. Mitt.*, XV, 1900, p. 156 segg., intorno all'età dei Lottatori degli Uffizi, quand'anche mi

Treu, dovremmo di oltre un secolo anticipare l'introduzione nella statuaria di motivi i quali, come quelli dell'Ares Ludovisi, dell'Ermete di Ercolano e del cosiddetto Giasone, si riscontrano in rilievo nel fregio del Partenone. E gli stessi fregi del Mausoleo offrono qualche esempio di motivo che nella statuaria appare soltanto tra le opere pergamene.[1]

Quando, alcuni anni or sono, al nostro Museo giunse il calco della statuina di Dresda ed io lo tolsi dalla cassetta, mi parve che un altro Pasquinetto, rimpiccolito e volto nel femminile, ne sorgesse: tanta era la somiglianza della veduta che mi si affacciava, con quella principale del celebre gruppo. A porla anche più in evidenza, riproduciamo qui la Menade insieme al Pasquino nella inclinazione datagli in disegno dal Donner[2] (fig. 6-7). Notevolissima già la concordanza della disposizione del vestito passato dietro alla cintura in modo da lasciare tra i due orli una parte del fianco scoperta, ed accompagnante, nella veduta indicata, per un tratto il contorno della coscia. Ma più ancora mi pare d'ispirazione conforme il movimento intiero, con la vigorosa distensione della gamba in giù, e con la testa che con contrasto gagliardo è volta all'indietro, corniciata dalla chioma svolazzante: tutto questo più energico, più estatico e svariato nella Menade, ma pur sempre in base ad omogeneo sentire artistico. Il viso distrutto della Menade, che certo è copia, e probabilmente diluita, d'un originale di dimensioni maggiori, non permette di estendere ad esso il confronto; tuttavia è riconoscibile la conformazione patetica degli occhi ed una trattazione dei capelli che in parte ricorda quelli dell'Hypsipyle del rilievo Spada,[3] ed un po' anche della Erinni Ludovisi.[4]

Non so se troppo degradiamo l'attraente figura dell'Albertinum, se invece dell'agognata riproduzione della Baccante di Scopa, la consideriamo una delle non numerose opere che lumeggiano un po' le vie dell'arte nel primo secolo ellenistico.

EMANUELE LOEWY.

fosse possibile di riconoscere in tutti i gruppi del monumento di Lisicrate da lui addotti ricorrenza non già delle situazioni espresse, ma dei motivi artistici.

[1] *Lysipp*, p. 34, nota 11. — Ricordo a questo proposito che già molti anni fa il CONZE nelle sue lezioni notava la somiglianza del motivo del gruppo del Pasquino con quello di Creonte e Creusa nel noto vaso di Monaco, JAHN, n. 810; REINACH, *Rép.*, I, p. 363; FURTWÆNGLER-REICHHOLD, tav. 90.

[2] *Annali d. Inst.*, 1870, tav. *CD*, 1.

[3] SCHREIBER, *Hellenist. Reliefb.*, tav. VI; HELBIG, *Führer*², II, n. 991.

[4] HELBIG, loc. cit., II, n. 910. Come si desume da un avanzo dello sfondo sotto il mento, la figura apparteneva però ad un altorilievo.

MONUMENTI DEL MUSEO DELLE TERME.

I monumenti che seguono, esistenti nel Museo Nazionale delle Terme e tutti inediti, appartengono alla medesima cerchia di opere, delle quali mi sono occupato in un mio recente lavoro;[1] non mi indugerò quindi in minute illustrazioni.

Fig. 1.

1. Frammento di rilievo in marmo con la presunta rappresentazione della « Doloneia »[2] (fig. 1).

[1] *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana. I. La corrente asiana.* Roma, 1907, p. 61.

[2] Secondo la interpretazione indicata dallo Schreiber per l'esemplare di via Margana. L'Helbig, per conto

Dimensioni: m. 0,25 × 0,20.

Ulisse e Diomede, accostati l'uno all'altro, con le teste rivolte nella stessa direzione e lo sguardo fisso in uno stesso punto, stanno in vedetta. Ulisse, barbato, con elmo in capo, balteo a tracolla, arco e faretra dietro le spalle, spada nella destra e scudo nel braccio sinistro, si presenta con il torso quasi di prospetto e inclinato verso Diomede. Quest'ultimo, di aspetto giovanile, come appiattato dietro il corpo di Ulisse, a capo scoperto, sembra rivolto con tutta la persona dalla parte verso cui guardano entrambi e verso cui egli accenna con l'indice della mano diritta. Come si vede dalla riproduzione, del rilievo rimane ben poco: della figura di Ulisse il torace con la testa; di quella di Diomede appena la testa e una mano. Ma questa composizione, sebbene presenti delle varianti, deesi considerare come una replica di un altro rilievo, anch'esso frammentario, ma non così mutilato come il nostro: quello di via Margana.[1] Qui si osserva come i due eroi stiano con ogni probabilità sulla sommità di un poggio: Ulisse, vestito di *exomis*, elmo in testa e scudo in braccio — come nell'esemplare delle Terme — si avanza verso il compagno, il quale, per essere in una posizione più alta, si china verso di lui e, a differenza di quanto notasi nel rilievo delle Terme, protende il braccio destro facendoglielo passare dietro il capo. Un fronzuto albero si para davanti ad essi e li nasconde allo sguardo di una persona che, giù nella valle, imbacuccata in un vestito che sembra di foggia orientale, armata di arco, faretra e due giavellotti, procede in direzione di loro. Sarebbe dunque da riconoscersi Dolone, piuttosto che Artemide,[2] in questa figura, della quale non avanza che il torace con la testa; ma che si abbia a immaginare in un avvallamento si desume dal livello assai più basso rispetto alle figure dei nemici.

Fig. 2.

2. Due frammenti di un rilievo in marmo con la liberazione di Andromeda (fig. 2 e 2 bis).

Dimensioni: m. 0,32 × 0,43; il minore alt. m. 0,27.

L'uno di questi frammenti comprende il torace (di prospetto) di una giovine donna, con la testa leggermente reclinata sulla sua sinistra, e il braccio sinistro (senza la mano) alquanto levato

suo, inclinerebbe a dare la stessa interpretazione al rilievo delle Terme (*Führer*, II², 1090), ma crede d'incontrare difficoltà in qualche divergenza rispetto alla narrazione omerica (*Il.* X, 260 seg.). Cfr. Mariani-Vaglieri, *Guida del Museo nazionale*, 3ª ed., n. 324.

[1] Matz-Duhn, III, 3737; Schreiber, *Hellenist. Reliefb.*, XLV. Il prof. Loewy mi informa che una terza copia esiste nel Museo Imperiale di Vienna.

[2] Matz-Duhn, loc. cit.

in alto e disteso; veste il chitone affibbiato soltanto su di un omero, mentre l'altro — il destro — con tutta la parte corrispondente del petto rimane scoperto. Un piccolo drappo, specie di velo, le passa seguendo una linea falciforme al disopra del capo, le scende sul braccio sinistro e girando al di sotto del gomito esce da dietro il braccio medesimo e finisce in uno svolazzo. Ha capelli prolissi e scarmigliati; il viso — benchè in gran parte logoro — atteggiato a un' espressione di angoscia. L'orlo del frammento, che si stende sopra la testa della figura, contrariamente a tutto il resto è conservato e presenta una cornice molto semplice: un listello aggettante con gradino interno.

Il secondo frammento (il maggiore) comprende, a sinistra, la parte inferiore — presso a poco dalle ginocchia in giù — di una figura femminile coperta di lunga veste, al disotto della quale sporge in fuori il piede destro, portato in avanti e poggiante su di una leggiera prominenza dello sfondo: senza dubbio la parte bassa di una rupe. Ai piedi di questa — a diritta — si stende una superficie ondulata di acqua marina, dalla quale sbuca fuori la protome di un mostro: testa (quasi

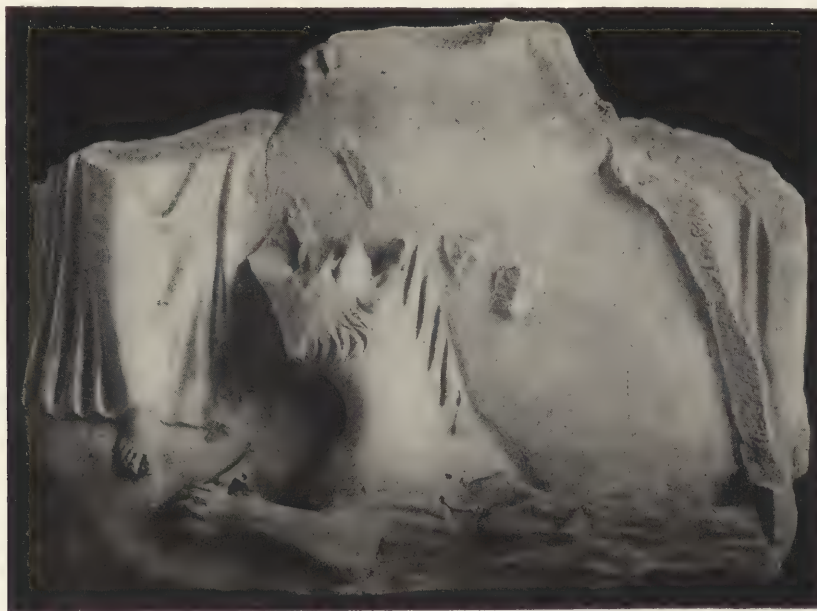



Fig. 2 bis.

dimezzata) fra il leonino e il canino; leonine le zampe (visibile una sola); liscia generalmente la pelle, con squame cuoriformi lungo la spalla; criniera setolosa (almeno nella intenzione dell'artista); ciocche villose attorno alle mascelle. Il mostro aggrappa una zampa sulla roccia accanto al piede della donna e alza la testa come per guardarla in faccia.

Anche in questo frammento non rimane che da un sol lato — il destro — un piccolo avanzo dell'orlo, che presenta la stessa sagoma notata nel precedente. Nel campo libero, tra questo avanzo di cornice, limitante la scena dalla parte di destra, e le figure del mostro e della donna a sinistra, permane evidentissima qualche impronta di una terza figura, e tale da farla supporre scolpita quasi di tutto tondo anzi che in alto rilievo, sì scarse e sottili — ove pur ci sono — appariscono le tracce delle attaccature che la legavano allo sfondo. La maggiore di queste tracce — una lunga frattura aggettante che declina da sinistra verso destra fino a sovrapporsi alla sagoma della cornice — descrive abbastanza visibilmente la *silhouette* di una gamba umana. In basso poi, tra le increspature dell'acqua e presso il dorso del mostro, c'è l'impronta visibile del profilo di un piede, anzi verso la punta si distingue nettamente lo schema delle dita, tra cui il pollice — più in alto — manca quasi com-

pletamente. Più in su, presso la testa del mostro altre due sporgenze grezze vicinissime tra di loro potrebbero avere appartenuto all'attaccatura del ginocchio corrispondente. Così si avrebbe l'altra gamba. Ora, la posizione del piede anzidetto è possibile soltanto per il sinistro e se immaginiamo la figura presentantesi di tergo allo spettatore; il che del resto appare confermato dal fatto che nella estremità inferiore della lunga traccia delineante l'impronta della gamba destra, sembra ravvisarsi il calcagno del piede corrispondente.

Soggetto della rappresentazione: Andromeda liberata da Perseo. Che i due pezzi si riferissero originariamente allo stesso insieme, risulta, oltre che dall'aversi in uno la parte superiore della figura di Andromeda, nell'altro la inferiore, anche dalla identica qualità del marmo e dal fatto che in entrambi il rovescio della lastra presenta la superficie martellata in modo del tutto somigliante. Tuttavia c'è da osservare che le proporzioni non sono troppo rispettate;[1] infatti il piede di Andromeda sporgente sotto la veste è troppo piccolo rispetto al resto del corpo; e la stessa sproporzione si noterebbe probabilmente anche nella figura di Perseo qualora fosse conservata.

Singolare la forma: l'orlo superiore non segue una linea orizzontale, ma è fortemente inclinato in maniera da formare un angolo acuto con la linea della sagoma perpendicolare del lato destro; il che ne rende più problematica la destinazione. Quanto allo stile, si può dire che presenta quasi lo stesso contrasto che abbiamo rilevato nelle proporzioni tra le varie parti delle figure: da un lato grande finezza di esecuzione, dall'altro segni visibili di trasandatezza. La faccia di Andromeda mostra lineamenti delicati e accurati, come indovinata abbastanza è la trattazione della capigliatura. Piuttosto inverisimile, nel panneggio, il motivo del velo svolazzante al di sopra del braccio. La figura del mostro complessivamente fredda e punto inspirata al senso del verismo: trascurati i velli mascellari e la criniera espressa con pochi solchi obliqui incavati alla meglio, paralleli gli uni agli altri. La roccia su cui sta Andromeda è appena visibile, talmente è uniforme e levigata. Del resto la levigatezza eccessiva appare estesa a tutta la superficie del rilievo; il che accresce l'impressione di freddezza, che si ha dalla composizione, e insieme al largo uso del trapano — come si vede, ad esempio, tra le dita del piede di Andromeda, tra le dita della zampa e tra le squame del mostro marino — fa pensare a un periodo dell'epoca imperiale inoltrata.

La figura di Andromeda concorda assai con quella corrispondente del gruppo di Hannover;[2] non così quella di Perseo, presentantesi di tergo; particolarità questa che ci richiama a qualche altra composizione pittoresca, come il gruppo pergameno di Prometeo liberato da Eracle del Museo di Berlino,[3] ove Eracle similmente va collocato di tergo.

3. Frammento di rilievo in marmo, da Ostia[4] (fig. 3).

Dimensioni: m. 0,24 × 0,30.

È un piccolo frammento di grosso lastrone con avanzo di una composizione figurata in altorilievo. Non saprei dire a quale sorta di monumento appartenesse, presentandosi come un piccolo e massiccio blocco di marmo, a facce non parallele. Quel che rimane superiormente è terminato da una semplicissima sagoma incorniciante la scena figurata; ma anche a destra — sebbene il frammento da questa parte sia rotto — la stessa composizione è chiusa da un listello perpendicolare che la separa da un altro riquadro a coda di rondine, forse destinato a un'iscrizione.

Quanto alla composizione, notasi una roccia che, a guisa di grotta, si eleva seguendo una curva ascendente verso destra; sotto la cavità di questa roccia rimane la parte superiore di una figura

[1] Per quanto non si sia avuta l'avvertenza di fare le fotografie sulla stessa scala con assoluta precisione, tuttavia le annesse riproduzioni dànno approssimativamente l'idea di questa particolarità che si osserva nell'originale.

[2] L. E. HERMANN, *Perseus und Andromeda, eine Marmorgruppe im Georgengarten zu Hannover*; REINACH, *Répert.*, II, pag. 509, 1; ARNDT-AMELUNG, *E. V.*, 1074.

[3] MILCHHOEFER, *42. Winckelmannspr.*, tavola.

[4] Di questo frammento, come del susseguente, non trovasi esplicita menzione nelle *Notizie degli scavi*. Non è improbabile che siano entrambi compresi tra i quattordici « frammenti di scolture in marmo », ricordati insieme ad altri trovamenti nel volume del 1886, p. 165.

femminile, vestita di chitone con in testa una specie di cuffia, in atteggiamento di chi poggia un ginocchio (il destro, per altro scomparso) a terra, e intenta ad alzare con una mano protesa il coperchio di una *cista mystica* collocata davanti a lei, mentre con l'altra solleva un grande drappo; ma ciò facendo volge bruscamente la testa indietro, come sorpresa dall'indiscreto apparire o avvicinarsi di qualcuno. E difatti, dalla parte esterna della grotta, appiattato dietro una sporgenza sta un giovine nudo che, aggrappandosi alla roccia lungo il pendìo della medesima, spia dall'alto come cercando di non farsi scorgere. A questa figura mancano gran parte della testa e il piede sinistro; presenta inoltre una frattura al gomito destro. Lavoro andante, senza dubbio dell'impero avanzato.

Il soggetto sembra si abbia a riportare nella cerchia dionisiaca: nel giovine con probabilità si deve riconoscere un Satiro e nella donna una Ninfa o una Menade.[1] Come termini di confronto,

Fig. 3.

da ricordarsi il sarcofago Casali,[2] un sarcofago di Dresda,[3] il piatto d'argento di Perm;[4] ma più interessante un rilievo del Museo Archeologico di Madrid,[5] per quanto mostri una composizione non del tutto identica e sia rotto in più pezzi e ricomposto con l'aggiunta — a quel che pare — di parti moderne: su di una elevazione rocciosa, che fa l'impressione di un vero mucchio di pietre, con sopra una pelle leonina, sta semisdraiato un uomo attempato; dalla parte di sinistra si accosta a lui una donna — nuda la parte superiore del corpo, ma dai fianchi in giù avvolta da un drappo cinto alla vita e annodato sul davanti — come in atto di porgergli un grappolo d'uva. Più a sinistra ancora un'altra donna, china, con un ginocchio al suolo e l'altro quasi, intenta ad aprire con una mano una cista e a introdurvi l'altra, nel tempo stesso che rivolge la testa indietro. Lo schema di questa figura corrisponde a quello della figura analoga del rilievo ostiense, e come in questo la

[1] Sulla frequente presenza della *cista mystica* nelle rappresentazioni bacchiche, Lenormant, in *Daremberg-Saglio*, I, 2, p. 1205 seg.

[2] Visconti, *Museo Pio-Clementino*, V, tav. d'agg. *C*.

[3] Becker, *Augusteum*, tav. CXI.

[4] Stephani, *Die Schlangenfütterung*, tav. I; Daremberg-Saglio, I, 2, p. 1206, fig. 1546.

[5] Arndt-Amelung, *E. V.*, 1752.

scena si svolge entro una grotta, la cui volta si delinea elevandosi ugualmente dalla parte di sinistra verso destra; se non che dalla parte esterna, invece del Satiro cautamente nascosto, qui troviamo un giovine Pan che al disopra della grotta irrompe impetuosamente. L'analogia quindi con il rilievo ostiense non manca neppure in questo particolare. Anche per il lavoro il rilievo di Madrid mostra strettissime attinenze con quello delle Terme.

Ma a proposito di questi rilievi, non posso tacere della composizione di un noto cratere di Santa Maria di Capua.[1] Non che discutere, non voglio qui neppure avanzare qualsiasi ipotesi su eventuali relazioni che possano intercedere, o no, fra le rappresentanze dei nostri rilievi e quella del cratere in parola; perciò mi limito semplicemente a constatare l'analogia — per il soggetto con il rilievo di Madrid, per il motivo con quello di Ostia — della figura di Pan che « debout à mi-côte sur la colline qui enveloppe la grotte, s'incline en avant, appuyé contre la voûte, pour voir ce qui se passe à l'intérieur ».[2]

Fig 4.

4. Frammento di alto rilievo, da Ostia (fig. 4).

Dimensioni: 0,32 × 0,20.

Sfondo roccioso. Sul davanti e in basso, la parte superiore di una figura femminile, di profilo a sinistra, vestita di chitone senza maniche e molto rilassato, in modo da lasciarle denudate le spalle. La testa, ben conservata, presenta raccolti in groppo dietro la nuca i capelli, cinti da una benda. Dall'atteggiamento, la figura, alquanto chinata in avanti, sembra stesse col ginocchio sinistro a terra, mentre teneva sollevata la gamba destra, della quale si conserva tutta la parte superiore della coscia. Il braccio diritto, di cui avanza il troncone, era proteso in avanti, mentre l'altro — ora quasi del tutto scomparso — doveva essere alquanto abbassato, per lo meno nella prima metà. Dietro la figura sorge un masso, sul quale è stesa una pelle leonina; vi sedeva sopra una figura maschile, completamente nuda, rivolta nella stessa direzione. Non ne avanza che una piccola parte, cioè il gluteo sinistro con parte della coscia e dell'addome con il pube. Probabilmente un Satiro e la figura muliebre una Ninfa. Il resto dello sfondo, al di sopra del masso roccioso, sembra che fosse liscio, a giudicare da un piccolo avanzo che ne è rimasto dietro la figura del Satiro. Questo rilievo trova i suoi particolari riscontri nei due noti del British Museum,[3] in quello di Verona,[4] e in altre composizioni affini.[5] Il lavoro, considerato specialmente il largo uso del trapano nella trattazione della capigliatura, appartiene pure all'epoca imperiale progredita.

5. Frammento di rilievo paesistico, in marmo, dal Tevere (fig. 5).

Dimensioni: m. 0,17 × 0,21. — Per se stesso affatto insignificante, merita di essere tenuto in conto solo perchè il rilievo a cui apparteneva doveva essere di una composizione affine a quella del precedente. Sfondo roccioso, con due piedi umani (l'uno intero, l'altro frammentario), pertinenti senza

[1] *Monum. d. Inst.*, XII, tav. IV.
[2] Fröhner, *Ann. d. Inst.*, 1884, p. 206.
[3] Schreiber, *Reliefb.*, LXIII, 1 e 2; A. H. Smith, *Catal.*, III, 2195 (tav. XXV) e 2196.
[4] Schreiber, LVII.
[5] Su queste composizioni, i miei *Saggi*, I, p. 154 seg.

dubbio a due diverse figure disposte una in faccia all'altra, e con probabilità sedute su due massi a differente livello. Lavoro di un naturalismo attenuato e artificioso dell'epoca romana.

Fig. 5.

6. Piccolo frammento di rilievo in marmo, dal Tevere (fig. 6).

Alt. m. 0,14. — Comprende l'avanzo di una figurina di vecchio, disposta, a quanto pare, di profilo a destra, con la testa di prospetto. È coperta di un mantello tirato sul capo, che gli avvolge anche la mano destra accostata alla bocca. La capigliatura, sfuggente sotto l'orlo del mantello, prolissa e divisa sulla fronte in due masse ondulate. Come tutto raggomitolato e curvo, con capo quasi incassato tra le spalle, sembra appoggiarsi — adagiandovi anche la faccia — a una specie di pilastro, al quale, dalla parte di destra, sta aderente un lembo di drappo, forse di pertinenza a un'altra figura. La testa, ad eccezione della punta del naso, è ben conservata; il lavoro molto accurato è di un rimarchevole verismo.

Fig. 6.

7. Rilievo frammentario in marmo, dal Tevere [1] (fig. 7).

Dimensioni: m. 0,29 × 0,24. — In fondo un arco con sopra una bizzarra prominenza a cono o a piramide che sia, sostenuto da due colonne ioniche. L'arco è adorno di festoni e nastri. Dietro l'arco sorge un albero;[2] sul davanti un grande vaso collocato su di un basamento (in gran parte perduto). Un po' a sinistra del vaso un'alta erma, e più a sinistra ancora un altro albero, il cui tronco contorto si biforca in due rami: l'uno passa sotto l'arco e, alzandosi, ne sorpassa la sommità; l'altro gira davanti all'erma e raggiunge pure l'altezza del monumento. Poche e larghe foglie sulle cime dei rami. Innanzi all'erma, gittata su di un masso, una specie di pelle belluina, e appoggiato alla pelle una specie di bastone (perduto nella maggior parte). Al di sopra del vaso un oggetto che potrebbe essere una clava, ma che invero non vedesi bene ove stia appoggiata. Il rilievo alquanto logoro oltre che frammentario.

8. Frammento di piccolo altorilievo in marmo con scena di sacrificio (fig. 8).

Dimensioni: m. 0,27 × 0,165. — È in parte restaurato: l'orlo inferiore offre un forte aggetto, che forma come il piano sul quale è impostata la composizione del rilievo. A destra, un'ara quadran-

[1] *Saggi*, I, p. 33, n. 39. [2] In seguito a più accurato esame mi sembra da escludersi che sia un cipresso.

golare, disposta a sghembo, sagomata alla base (con due piccoli gradini) e in alto, adorna di un lungo serto avvolto di bende, il quale, appoggiato alle sporgenze angolari della sagoma superiore, forma dei festoni ricadenti sulle facce dell'ara stessa.

A sinistra sta diritta una donna rivolta verso l'ara ed occupata a mettervi sopra delle frutta: è vestita di chitone — che, molto scollato e a corte maniche, lascia scoperto l'omero destro della figura e tutto l'avambraccio corrispondente — oltre che di *himation* ricaduto dietro le spalle, il quale, girando e formando un'ampia rimboccatura sul fianco destro, è poi appoggiato per un lembo al braccio sinistro. Porta calzari ai piedi.

La rottura obliqua della lastra ha tagliato la testa della figura insieme all'avambraccio sinistro e all'angolo superiore destro dell'ara.

Fig. 7.

9. Frammento di piccolo rilievo in marmo con scena di sacrificio campestre (fig. 9).

Dimensioni: m. 0,23 × 0,22. — A destra, sopra un terreno accidentato e su di un piccolo rialzo del suolo, sorge un'ara circolare. È adorna di un serto, e sopra vi arde del fuoco. Dietro l'ara e a destra di essa, la roccia — della quale il rialzo su cui l'ara stessa sorge non è che una piccola prominenza — si innalza a perpendicolo e forma lo sfondo della scena da quella parte. Abbarbicato alla roccia è un albero, il cui tronco — che ha una lievissima sporgenza sul piano del rilievo e si confonde quasi con lo sfondo stesso — si piega sensibilmente verso sinistra. A diritta dell'ara e quasi sotto il tronco dell'albero, (almeno così sembra nella veduta prospettica), una donna, rivolta dalla parte opposta, è leggermente inclinata verso un oggetto, ora scomparso per la frattura del rilievo. Restano due zampe (fissipedi), che non si può dire con precisione se appartenessero a un animale o piuttosto a un tripode. La donna è vestita di chitone e di un mantello raccolto e annodato sul davanti; ha nudo il braccio sinistro e scoperto tutto l'omero corrispondente.

10. Rilievo in terracotta del genere Campana (fig. 10).

Dimensioni: m. 0,49 × 0,47. — Superiormente è limitato da una cornice a ovoli, inferiormente da un listello aggettante che porta sotto di sè un fregio a palmette. Al di sopra del detto listello si delinea un terreno disuguale e scabroso, che a un certo punto — verso destra — forma una piccola

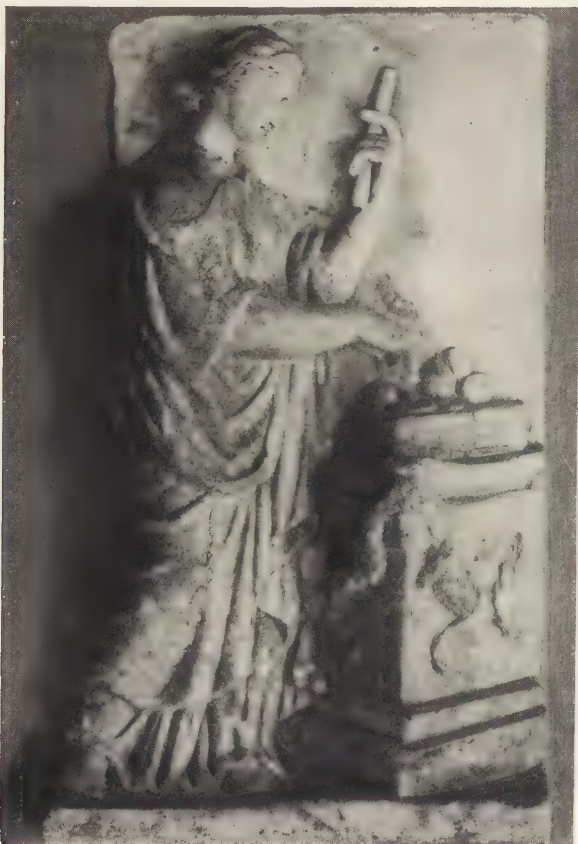



Fig. 8.

elevazione, adattata ad uso di ara campestre, ai piedi della quale trovasi adagiato un oggetto quadrangolare. A diritta di questa ara sta in piedi una donna vestita di chitone a corte maniche, che lascia scoperto l'omero destro, e di mantello girato attorno ai fianchi e annodato.

Con la mano sinistra sorregge un lembo del *kolpos*, sul quale porta delle frutta, nella destra, protesa verso l'ara — sulla quale trovansi altre frutta, mentre altre ancora legate in un serto ne pendono in giù — pare che regga una specie di bastone. Dietro di lei sorge un albero, dal tronco nocchioso e contorto, di cui un ramo si allarga al di sopra dell'ara. Ai rami dell'albero trovansi appesi due *tintinnabula* e una siringe. Dalla parte opposta, in faccia alla donna sacrificante, un'altra figura di donna, vestita anch'essa di chitone ed *himation;* nella mano destra abbassata tiene un tamburello (?) e nella sinistra un tirso che si appoggia a una spalla: una Baccante, come Baccante deve essere anche la prima.

Dietro di essa una figura di giovine Pan, rivolto nella stessa direzione, dalle zampe caprine e dalla faccia modellata secondo il tipo rustico dei Satiri; porta una pelle sulle spalle e suona la tibia. Un altro albero sorge dietro questa figura di Pan e, facendo *pendant* a quello di destra, chiude la scena da quest'altra parte.[1]

Il rilievo non è in istato di perfetta conservazione: rotto in più pezzi e ricomposto, presenta qua e là scheggiature e corrosioni; inoltre appare deturpato dal mastice steso lungo le congiunture dei vari frammenti.

11. Statuetta in marmo di una vecchia donna[2] (fig. 11 e 12).

Alta (senza il plinto) m. 0,81. — Mancano la testa, l'avambraccio destro e metà della mano sinistra; sono restaurati in gesso tutto il piede destro e la metà anteriore dell'altro. La figura è

Fig. 9.

altresì parecchio corrosa, specialmente sull'epidermide del petto. Veste chitone scollato che lascia scoperto l'omero destro e mantello cinto alla vita e annodato davanti. Leggermente chinata, con un vaso nella mano sinistra, sembra in atto di compiere una qualche cerimonia rituale.

Molto realismo, ma lavoro mediocre; il panneggio nelle sue abbondanti pieghe mostra un che di rigido e angoloso.

[1] La parte della composizione che comprende l'ara e le figure è perfettamente identica a quella di qualche lastra dello stesso Museo delle Terme e del Palazzo dei Conservatori (cfr. anche CAMPANA, *Op. in plast.*, tav. XLIII); la differenza del nostro consiste soprattutto nella presenza degli alberi e anche nella maggiore altezza a cui è posta la cornice superiore.

[2] Cfr. AMELUNG, *Sculpt. d. vat. Museums*, I, p. 698 (n. 580).

Le figure delle sacrificanti, nell'ultimo rilievo in marmo e nella terracotta, e la statua mostrano strettissima analogia tra di loro: tutte e tre sono occupate in una

Fig. 10.

cerimonia di culto, e tutte e tre vestono identicamente. Che questo abbigliamento sia peculiare di certe cerimonie religiose? Perchè, naturalmente, si potesse ritenere attendibile tale ipotesi, sarebbe necessario — se non che si riscontrasse in tutte le

scene analoghe — che, per lo meno, fosse esclusivo di esse e non si ritrovasse in altre estranee al culto. Ma non è di questo che per il momento dobbiamo occuparci.

Fig. 11.

Il detto tipo di panneggiamento è quello che, secondo alcuni come il Lucas,[1] si incontrerebbe soltanto nell'arte alessandrina e nelle opere romane dipendenti da prototipi alessandrini.[2]

[1] *Jahrb. d. Inst.*, XV, 1900, pag. 40.

[2] Cfr. Amelung, *Sculpt. d. vat. Museums*, I, p. 699; Strong, *Roman Sculpture*, p. 390, n. 8.

Come presentanti questa particolarità il Lucas menziona:

1. Il rilievo con scena comica del Museo di Napoli (Baumeister, *Denkm.*, II, pag. 827, fig. 911; Schreiber, *Reliefb.*, LXXXIII).

Fig. 12.

2. Il frammento con la vecchia che cava la spina (*Mus. Borb.*, IV, 53; Zielinski, *Rh. Mus.*, XXXIX, p. 102 segg., tav. II, 2: Schreiber, *Reliefb.*, LXXXI; Waser, *N. Jahrb. f. d. klass. Altert.*, 1905, I, 2, tav. IV, 1).

3. L'ara di Priapo, di Aquileia (Michaelis, *Arch.-epigr. Mitth.*, I, 1875, tav. 6, p. 81 seg.).

4. Il cammeo di Icaro (*Mus. Borb.*, II, 28, 1; Furtwängler, *Gemmen*, I, tav. LVIII, 9).

5. Alcuni manichi di vasi in metallo (Schreiber, *Abh. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss.*, XIV, 1894, V, p. 350, 372, 274).

6. Il rilievo del Louvre con scena di sacrificio (Clarac, 217. 314; Schreiber, *Reliefb.*, LXX).

7. I rilievi in istucco della Farnesina (*Mon. d. Inst., Suppl.*, tav. 32-35; Lessing-Mau, *Wand- u. Deckenschmuck eines röm. Hauses*, tav. XII, XIII, XV; Helbig, *Führer*, II², 1119-1122. Cfr. Collignon, *Gaz. arch.*, X, 1885, p. 87 segg. e *Rev. d. l'art. anc. et mod.*, 1897, II, sett.-ott., p. 104 segg.).

8. Alcuni dei rilievi Campana, senza specificarli. Si capisce per altro che devono essere quelli, di cui, ad esempio, si hanno le riproduzioni in Campana, *Op. in plast.*, tav. XXXVI, XXXVII, XLIV, XLV, XLVIII. Circa poi la presunta origine alessandrina dei monumenti con rappresentazioni di scene egizie, qual'è il caso di alcuni dei rilievi Campana, ai quali il Lucas accenna espressamente nella nota 82 (Campana, op. cit., tav. CXIII-CXV), rimando a quanto ho già osservato in *Saggi,* I, p. 231 seg.

Alle suddette opere possono aggiungersi le seguenti:

Statuaria.

1. L'« Écorcheur rustique » del Museo di Napoli (Clarac, 742, 1786; *Rh. Mus.*, XXXIX, tav. I).

2. Parecchie statue di Sileni (Reinach, *Répert.*, II, pag. 52, 4, 5, 6, 8; pag. 53, 1, 3, 6. Veggasi la terracotta da Ermione, Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, tav. CXXIX).

3. Dioniso (o Sileno che sia) su pantera, nel Museo Lateranense (Benndorf-Schöne, tav. II, n. 183; Reinach, *Répert.*, II, p. 132, 4).

4. Torso di « Opferknecht », nel Giardino della Pigna al Vaticano (Amelung, *Sculpt. d. vat. Mus.*, I, tav. 109, n. 177; Reinach, *Répert.*, III, p. 277, 1).

Rilievi.

1. Il rilievo di Madrid, con soggetto bacchico, ricordato a proposito di uno dei rilievi di Ostia (n. 3): due donne nel solito abbigliamento oltre a una terza figurina in un quadretto appeso alla grotta, sotto la quale si svolge la scena (Arndt-Amelung, *E. V.* 1752).

2. Rilievo di Madrid, con scena di sacrificio: due figure femminili (Arndt-Amelung, *E. V.* 1753).

3. Rilievo di Madrid, con epifania di Hermes, recante il piccolo Dioniso: la figura femminile a destra (Arndt-Amelung, *E. V.* 1754).

4. Il puteale della Regina Cristina: due dei Satiri occupati nel sacrificio dei maialetti ed il Sileno ubbriaco (Bartoli, *Admiranda,* 44 e 45; Arndt-Amelung, *E. V.* 1690-93. Cfr. i miei *Saggi,* I, p. 194 segg.).

5. Altro puteale di Madrid, di soggetto bacchico; il vecchio Satiro col *kantharos* (Arndt-Amelung, *E. V.* 1746-51).

6. Ara di Cleomene: Calcante e il giovine col piatto (Baumeister, *Denkm.*, I, fig. 806; Amelung, *Ant. in Florenz,* n. 79).

7. Ara del Louvre: Sileno (Clarac, 134, 152. Cfr. 135, 106).

8. Rilievo del Vaticano con danza bacchica: Sileno (Gerhard, *Ant. Bildw.*, CIV, 1).

9. Rilievo della Coll. Thorwaldsen, con scena di sacrificio: il Satiro che lega un drappo a un ramo d'albero (Gerhard, *Ant. Bildw.*, CXI).

10. Rilievo di sarcofago del Museo di Berlino: il Satiro che apre il corteo a sinistra, l'altro col vitello, Pan auriga e il Sileno con la *vannus* (Benndorf, *Arch. Zeit*, 1864, tav. CLXXXV, p. 158 segg.; *Beschr. d. Skulpt.*, 851). Cfr. il rilievo del Vaticano con rappresentazione analoga (Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, V, tav. 7).

11. Sarcofago di Villa Medici con riti bacchici: due figure femminili (*Mon. d. Inst.*, III, tav. XVIII, 2).

12. Sarcofago del Museo Capitolino con le « cure per il piccolo Dioniso »: il Sileno che sferza il giovine Satiro (*Mus. Capit.*, IV, 60; Friederichs-Wolters, 1824; Heydemann, *10. Hall. Winckelmannspr.*, 1885, p. 48 e seg. e nota 199; Helbig, *Führer*, I², 451).

13. Sarcofago di Mantova (Iliupersis): la prima figura femminile a sinistra in alto (Robert, *Ant. Sarkophag-Rel.*, II, tav. XXVI, n. 63).

14. Sarcofago di Monaco (Oreste e Ifigenia): Ifigenia nella scena di sinistra e nella penultima di destra (Robert, II, tav. LVII, n. 167. Cfr. n. 168 e 168¹).

15. Sarcofago del Vaticano (Medea a Corinto): il servitore che stende il *parapetasma* (Robert, II, tav. LXII, n. 194).

16. Sarcofago del Pal. Sciarra coi funerali di Meleagro: la nutrice nella scena del suicidio di Altea (Robert, III, 2, tav. LXXVIII, n. 250^a. Cfr. n. 320'^a e tav. LXXIX, n. 231).

17. Il sarcofago di Atteone: nella faccia laterale con il ritrovamento del cadavere, la nutrice (Robert. III, 1, tav. I. Cfr. pag. 4, fig. I-b).

Pietre incise.

1. Corniola di Vienna (Furtwängler, *Gemmen,* I, tav. XLVI, 13).

2. Corniola della Coll. A. J. Evans (Furtwängler, tav. L, 35) e cammeo della Coll. Beverley (Furtwängler, tav. L, 49), riproducenti la composizione dell' « Écorcheur rustique ».

Monumenti vari.

1. *Tabula Iliaca:* Polissena (Jahn-Michaelis, *Bilderchr.,* tav. I; Baumeister, *Denkm.,* I, tav. XIII, fig. 775; Roscher, *Lexikon,* III, 1, 670, fig. 9; Helbig, *Führer,* I², 462).

2. *Balsamarium* di Firenze: la sacerdotessa (Amelung, *Ant. in Florenz,* n. 243, fig. 43).

3. Vaso in bronzo di Avenches: più di una figura, a quel che pare (Bachofen, *Arch. Zeit.,* 1864, tav. CXC, p. 193-96).

Le opere che ho enumerate sono di quelle, per le quali l'opinione che siano di origine alessandrina, o che dell'alessandrinismo riflettano l'influsso, è stata più o meno avanzata, o — procedendo con gli stessi criteri — si potrebbe avanzare, per lo meno relativamente a qualche parte di una determinata rappresentazione o solo a qualche motivo. Ora, poichè ho rilevato, nel precedente lavoro,[1] come il Lucas si valga particolarmente del confronto con opere ritenute alessandrine per identificare la personificazione di una delle Province romane del tempio di Nettuno, devo qui aggiungere che egli invero si appoggia pure su altri confronti, cioè sulla analogia di certe figure scolpite su cucchiai in legno, egizi.[2]

Effettivamente non può negarsi che tal foggia di indumento offra molti tratti di somiglianza con la foggia di vestire propria degli Egizi. Senza bisogno di ricorrere a una esemplificazione di monumenti figurati di questo popolo, basta accennare saltuariamente ad alcuni dell'epoca classica, che pure o si riferiscono all'Egitto o con l'Egitto mostrano un qualche legame:

1. L'idria di Vienna con Eracle e l'armata di Busiride: i Negri, nella faccia della sfilata (*Mon. d. Inst.,* VIII, tav. XV-XVII; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.,* tav. 51).

2. L'idria del Louvre con scena di caccia al cinghiale: i due uomini con la clava e la donna con l'arco (*Mon. d. Inst.,* VI-VII, tav. 72; Dumont-Chaplain, *Les céram. de la Grèce propre,* I, p. 265).

3. La figura scolpita sul coperchio del sarcofago di Cartagine, « . . . couverte et comme enveloppée, à la mode égyptienne, de deux grandes ailes de vautour » (Héron de Villefosse, *Mon. Piot,* XII, 1905, tav. VIII, p. 96 segg.).

[1] *Saggi,* I, p. 61.

[2] Scritto cit., p. 40, nota 81; cfr. Perrot-Chipiez, *Hist. d. l'art,* I, fig. 585, 586, p. 844 e seg. e Collignon, presso Rayet, *Mon. d. l'art ant.,* I, 11,

4. *Oinochoe* in bronzo del Gabinetto Charvet (Fröhner, *Musées de France*, tav. XVII-XVIII).

5 Pitture murali (es., *Pitt. d'Erc.*, IV, 69, 70, p. 345, 351; *Mus. Borb.*, IX, 48; Helbig, *Wandgem.*, 1094 *b*) e mosaici (es., diverse figure nel mosaico di Palestrina; tutte quelle dei barcaiuoli: Marucchi, *Bull. Comun.*, XXIII, 1895, tav. II-III).

Con tutto ciò, non è vero che questa foggia di vestire fosse esclusiva degli Egizi e sconosciuta presso i Greci. Anche senza tener conto di non poche analogie nelle urne etrusche, per le quali — volendo — l'influenza alessandrina si potrebbe supporre,[1] e di non poche di altri monumenti che pur sembrano fuori della cerchia alessandrina, ma per i quali la stessa influenza si potrebbe anche non escludere,[2] a sostegno di quanto ho affermato, adduco esempi come questi che seguono, per alcuni dei quali v'è anche la particolarità che rappresentano scene di culto o affini:

1. Anfora ionica (o italo-ionica) da Vulci, con il giudizio di Paride, nel Museo di Monaco: Athena (Furtwängler-Reichhold, tav. 21, cfr. testo, p. 93).
2. *Oinochoe* arcaica, con Medea richiamante in vita l'ariete ucciso: figura virile in atto di attizzare il fuoco (De Ridder, *Vases peints de la Bibl. Nat.*, I, n. 268, fig. 25).
3. Vaso di Xenokles e Kleisophos: coppiere (Schneider, *Ath. Mitth.*, XIV, 1889, tavole XIII-XIV, p. 333 segg.).
4. Coppa di Chachrylion al Louvre: efebo con maialetto presso l'ara (Hartwig, *Meistersch.*, tav. III, 2).
5. Vaso di Gotha: *splanchnoptes* (*Mon. d. Inst.*, IX, tav. 53).
6. Vaso della Coll. de Witte: *splanchnoptes* (Lenormant-de Witte, *Élite*, II, tav. CVIII.)
7. Vaso del Louvre: *splanchnoptes* e il giovine che assiste Filottete (*Mon. d. Inst.*, VI-VII, tav. 8).
8. Cratere di Canosa, nel Museo di Napoli, con i funerali di Patroclo: nella zona più bassa della composizione, una donna in atto di versare dell'acqua da un'idria in un grande recipiente (*Mon. d. Inst.*, IX, 32-33; Furtwängler-Reichhold, tav. 89).

Quest'ultimo esempio è il più perspicuo della ceramografia; ma non meno perspicuo è il seguente:

9. Rilievo di Mussaki con la «Fusswaschung» di Ulisse: il panneggiamento di Euriclea concorda perfettamente con il tipo in questione (Robert, *Ath. Mitth.*, XXV, 1900, tav. XIV, a sinistra; p. 325 segg.). Il Robert riferisce il rilievo al quinto secolo.

Non sono molto numerosi, ma decisivi. Ora la scarsità del numero potrebbe anche recar meraviglia se si trattasse di un fatto assolutamente isolato, d'una foggia

[1] Si notino le seguenti figure: i due servitori (talvolta uno solo) recanti un grande cratere nei rilievi BRUNN, *I rilievi delle urne etrusche*, I, tav. XVIII, 4; XIX, 5 e 6; XX, 8; XXI, 10; XXII, 11 e 12; XXIII, 13 e 14; XXV, 17). Il supposto Agamennone (BRUNN, op. cit., I, tav. XXVII, 4). Clitennestra (BRUNN, I, tav. LXXIV, 1 e 2; LXXXV, 4). Ippodamia (KOERTE, *I ril. d. urne etr.*, II, 1, tav. LIII, 1 e 2; LIV, 3 e 4). La donna di destra nel rilievo KOERTE, op. cit., II, 2, tav. LXXV, 1.

[2] Per esempio la figura femminile che sta a terra e sorregge la compagna sulle spalle nel gruppo detto dell' «Ephedrismos», da Mirina (PERDRIZET, *Mon. Piot*, IV, 1897, tav. XVII, p. 209 segg.). Per altre terrecotte, un vecchio pescatore, a quanto pare, proveniente da Smirne (WINTER, *Typen d. figürl. Terrac.*, II, p. 405, n. 10), un attore drammatico, che sembra provenga da Mirina (WINTER, II, p. 426, 5), un altro attore drammatico da Mirina (WINTER, II, p. 266, 6) e un'attrice pure da Mirina (WINTER, II, p. 428, 9)... data la provenienza, non saprei come potrebbe sostenersi tale supposizione, la quale, conseguentemente, non può non perdere terreno anche rispetto ad opere di soggetto realistico, presentanti la particolarità dello stesso panneggiamento, come la vecchia delle Terme e le statue analoghe del Vaticano (AMELUNG, *Sculpt. d. vat. Mus.*, I, tav. 74, n. 580) e del palazzo Doria-Pamphilj (CLARAC, 778, 1948).

di panneggiamento, cioè, che non avesse alcun rapporto con altri sistemi più o meno in uso. Ma quando, ad esempio, in una scena di sacrificio — in pittura vascolare [1] — si incontra una figura di efebo con mantello cinto ai fianchi, si può dire che si tratta di tutt'altra cosa, solo perchè è annodato un po' lateralmente anzi che nel mezzo dell'addome? O che, ancora, sia diverso il caso di un'altra figura, [2] perchè porta il mantello fermato con due nodi laterali invece che con uno centrale? Questa variazione di motivo si ritrova anche nella statuaria. [3] Ma si può andare più in là e ritenere che, dopo tutto, nessuna essenziale differenza mostri il tipo propriamente in questione rispetto ad altri, come quello, affine, consistente in un drappo cinto ai fianchi in maniera quasi identica, ma senza un nodo visibile — tipo con il quale si può riconnettere anche l'abbigliamento caratteristico del *popa* romano, [4] — o l'altro, per cui il mantello si presenta semplicemente avvolto alla vita, [5] o l'altro ancora, comunissimo, consistente in un piccolo drappo, generalmente annodato con i lembi svolazzanti a fiocco, che si incontra con frequenza in figure di guerrieri, [6] agonisti, [7] oppure in figure di artigiani, [8] portatori, [9] lavoranti in genere. In altri termini, si

[1] Vaso dell'antica collezione Hamilton: l'efebo di destra con un piatto e una *oinochoe* (Tischbein, *Coll. of engr. from anc. vases,* I, tav. 27; *Arch. Zeit.,* 1845, tav. 36, 1; Lenormant-de Witte, *Élite,* II, tav. 106). Cratere di Pelope e Ippodamia nel Museo Nazionale di Napoli: i due efebi assistenti Enomao nel sacrificio (Inghirami, *Mon. etruschi,* V, 1, 15; *Arch. Zeit.,* 1853, tav. 55; Roscher, *Lexikon,* III, 1, 776 e fig. 5).

[2] *Lekythos* da Gela (P. Gardner, *Journ. of Hell. stud.,* XXV, 1905, p. 71, n. 533, tav. II).

[3] Statua di Igiea nel Museo di Berlino (*Beschr. d. Skulpt.,* 597; Reinach, *Répert.,* II, p. 300, 6).

[4] Esempi: Ara Pacis (Petersen, *A. P.,* tav. VII); ara del tempio di Vespasiano a Pompei (Overbeck-Mau, *Pompeji,* p. 118, fig. 68; Sybel, *Weltgesch. d. Kunst,* 2ª ed., fig. a p. 415; Courbaud, *Le bas-rel. romain,* p. 96 seg., fig. 4); Colonna Traiana (Cichorius, *Traianssäule,* tavole X, XXXVIII, LXII, LXIII, LXVI, LXXII, LXXVI); Colonna Antonina (Petersen-Domaszewski-Calderini, *Marcussäule,* tav. 38, B; 39, A), ecc.

[5] Esempio: cratere di Anteo, al Louvre (Pottier, *Vases d. Louvre,* seconda serie, Sala G, tavola 101, n. 103).

[6] Esempi: Pottier, *Vases d. Louvre,* seconda serie, Sala F, tav. 81, n. 240; Gerhard, *Auserl. Vasenb.,* tav. CXIV; Gardiner, *Journ. of Hell. stud.,* XXVI, 1906, tav. V, pag. 10; vedi Duhn, *Röm. Mitt.,* II, 1877, tav. XI-XII, n. 3, p. 258; de Witte, *Gaz. arch.,* I, 1875, tav. XXIX, p. 113 e seg.; Lenormant-de Witte, *Élite,* I, 90; Hartwig, *Meistersch.,* tav. III, 2; X, XVII, XVIII, 1 e 2. Alle pitture vascolari fanno riscontro un frammento di rilievo in marmo, dall'Acropoli (Sybel, *Katal.* 6944; Le Bas-Reinach, *Voyage arch., Mon.,* fig., tav. 18, II) e il fregio occidentale, con la gigantomachia, del tempio di Ecate a Lagina, per la figura di Posidone (Chamonard, *Bull. d. corr. hell.,* XIX, 1895, tav. XIII, pag. 248), e parecchi specchi etruschi (es., Gerhard, *Etr. Spiegel,* tav. 140, 159, 160, 229, 340, 344, 394, 412, 2).

[7] Esempi: de Ridder, *Vases de la Bibl. Nat.,* I, n. 252, fig. 22; n. 254, fig. 49 a p. 246 e 247.

[8] I tre Ciclopi nel rilievo con la fucina di Efesto del Palazzo dei Conservatori (C. L. Visconti, *Bull. comun.,* VI, 1878, tav. X, pag. 142-152; Helbig, *Führer,* I², 587; si confronti il rilievo di sarcofago del Museo Capitolino, Robert, *Sarkophag-Rel.,* II, tav. XXI, n. 43); un lavorante in una scena di mulino (rilievo di sarcofago, *Arch. Zeit,* 1877, tav. 7, n. 2); i tre operai che fabbricano la vacca per Pasifae (Robert, *Sarkophag-Rel.,* III, 1, tav. X, n. 35; cfr. tav. X-XI, n. 35′ e 35″); uno dei lavoranti sul sarcofago del Museo delle Terme (chiostro, ala III), con bottega di calzolai

[9] Lo schiavo che trasporta un cinghiale in un sarcofago di Costantinopoli (Lechat, *Bull. d. corr. hellén.,* XIII, 1889, tav. V, p. 319 segg.; Robert, *Sarkophag-Rel.,* III, 2, tav. XLIV, n. 154 (cfr. il frammento di Weimar, tav. XLV, n. 146); due delle figure

tratta di un sistema unico di panneggiamento, fondato sul principio della massima libertà di movimenti per la persona che lo indossa: la diversa ampiezza del drappo, il diverso motivo del nodo — ovvero la presenza o la mancanza del nodo stesso sono particolarità secondarie che determinano differenziazioni esteriori, e non costituiscono diversità essenziali che rivelino origini particolari o tradizionali. Siccome poi in tante rappresentazioni relative a scene di culto il panneggio particolarmente in questione manca, così è da ritenersi un fatto puramente accidentale quando in iscene analoghe lo si ritrova: giacchè è usato nelle cerimonie di culto come negli atti più comuni della vita domestica; e come indosso alle figure delle sacrificanti, così l'abbiamo visto indosso ad Euriclea nella « Fusswaschung ».

A questo punto devo avvertire che il Lucas, pur ritenendo che il tipo di panneggiamento in questione si riscontra soltanto nell'arte alessandrina e nelle opere romane dipendenti da prototipi alessandrini, riconosce d'altro canto l'analogia con quello di numerose statue di Afrodite;[1] ma in proposito si limita a dichiarare: « Ueber die Herkunft dieses Typus, ob er ebenfalls alexandrinischen Ursprung haben kann, wage ich kein Urteil abzugeben ». Ora, dopo la esposta esemplificazione, non ci può esser dubbio: ogni ragione per riferire all'arte alessandrina questo caratteristico tipo di Afrodite viene a mancare; mentre se all'arte alessandrina dovesse riferirsi, allora alla stessa arte bisognerebbe ugualmente attribuire il tipo di parecchie figure di Ninfe, che si riscontrano tanto in rilievi,[2] quanto in opere statuarie,[3] le quali con le suddette figure di Afrodite presentano la maggiore affinità. Così non si può distaccare dallo stesso sistema di panneggio quell'altro molto più vario, per cui il mantello si presenta avvolto con molta libertà attorno ai fianchi e alle gambe, senza che i lembi ne siano disposti e fermati secondo un procedimento costante. E questo è, ad esempio, il caso dell'Afrodite di Milo, dell'Afrodite di Arles, dell'Afrodite di Capua, ecc. In altri termini, anche qui, dal tipo del drappo annodato a quello trattenuto con una mano o coi lembi semplicemente raccolti davanti, e all'altro ancora raccolto liberamente e senza cura attorno alle gambe — o viceversa — abbiamo una serie di gradazioni o varianti dello stesso procedimento. E con l'ultimo, più libero, non soltanto vanno ricollegate — cosa evidentissima — altre figure di Afrodite, come molte di quelle aggruppate con Ares,[4] o altri tipi

trasportanti un cadavere in un rilievo in marmo (KEKULÉ, *Arch. Zeit.*, 1863, tav. CLXXII, 2, p. 33 segg.); qualche figura nella Colonna Traiana (CICHORIUS, *Traianssäule,* tav. IX, XX, ultima figura a destra).

[1] Scritto citato, in *Jahrb. d. Inst.*, XV, 1900, p. 41 e nota 84.

[2] Rilievo del Vaticano: VISCONTI, *Mus. Pio-Clem.*, VII, 10; BAUMEISTER, *Denkm.*, II, fig. 1248; ROSCHER, *Lexikon,* III, 1, 563-4, fig. 7. Rilievo del Louvre: CLARAC, 209, 191.

[3] CLARAC, 754, 1838 A; 754, 1840; 760, 1856; REINACH *Répert.*, II, p. 405, 2, 3, 4, 8; III, p. 122, 1. Meno caratteristico il nodo in REINACH II, p. 405, 1 e 5; III, pag. 122, 3.

[4] Esempi: Gruppo del Vaticano (AMELUNG, *Sculpt. d. vat. Mus.*, I, tav. 78, n. 627; REINACH, *Rép.*, III,

ad esse particolarmente affini, come le Vittorie tipo statua di Brescia;[1] ma per conseguenza logica bisognerà accodarvi ancora un tipo statuario affine, cioè quello della figura di Psiche quale comunemente ci appare nei gruppi con Eros.[2] Ora per tutti questi tipi di Ninfe, di Afrodite e di Psiche, chi ha mai pensato all'arte alessandrina?

Concludendo, se, per via di esclusioni, è ovvio pervenire, a mo' di esempio, alla determinazione che quella — tra le figure simboleggianti le Province romane del tempio di Nettuno — identificata per la personificazione dell'Egitto,[3] sia tale realmente, anche tenuto conto di altri elementi come la capigliatura,[4] è bene però tener presente che, per sè solo, un simile panneggio non potrebbe considerarsi come un distintivo di assoluto e indiscutibile riferimento alla nazionalità africana.

Roma, aprile 1907.

GIUSEPPE CULTRERA.

p. 257, 6); gruppo del Museo Capitolino (*Mus. Capit.*, III, tav. 20; CLARAC, 634, 1428); gruppo di Firenze (CLARAC, 634, 1430); l'ara di Ostia (HELBIG, *Führer*, II², 1086).

[1] *Mus. Bresciano*, I, tav. XXXVIII-XL; CLARAC, 634 C, 1445 C; BERNOULLI, *Aphrodite*, p. 168 segg.

[2] HELBIG, *Führer*, I², 465.

[3] LUCAS, scritto cit., in *Jahrb. d. Inst.*, XV, p. 10, fig. 9; cfr. BIENKOWSKI, *Barbarorum Prodromus*, p. 72, fig. 67.

[4] LUCAS, scritto cit., pag. 40; BIENKOWSKI, loc. cit.

AVORI BIZANTINI NELLA COLLEZIONE DUTUIT

AL PETIT PALAIS DI PARIGI.

La bella collezione dei fratelli Dutuit, legata da essi alla città di Parigi, e con tanta magnificenza installata in una delle gallerie del Petit Palais, racchiude molti oggetti d'arte medioevale di grande valore. Nella vetrina degli avori attirano specialmente l'attenzione un cofanetto da classificarsi tra le così dette cassettine civili bizantine, e una tavoletta con la Vergine in trono, che probabilmente fu usata in antico come copertura di un codice.[1]

Il cofanetto ha forma rettangolare, con coperchio a piramide tronca, e misura centimetri 17 di altezza, 15.5 di larghezza e 24 di lunghezza; fu acquistato dai Dutuit alla vendita Germeau a Parigi, nel maggio del 1868.

Le quattro facce del cofano e il coperchio portano dei piccoli rilievi in avorio con rappresentazioni di lotta e di caccia, incorniciati da bande decorate di rosette iscritte entro medaglioni secondo il tipo consueto in queste cassettine. La faccia anteriore (fig. 1) ha tre formelle: in quella di destra è rappresentato Ercole in lotta col leone nemeo al quale serra la gola in una poderosa stretta, nel fondo vedesi un albero, e in basso un fiorellino; nel rilievo di sinistra c'è la stessa rappresentazione e anche qui l'uomo serra con forza il collo della fiera che è costretta ad aprire la bocca. Nella formella centrale, coperta nella parte superiore dalla serratura, è figurato un guerriero seduto, che si poggia, con le braccia incrociate, sulla sua spada.

Nel lato posteriore (fig. 2), nella formella di destra è rappresentato un uomo armato di scudo e di spada, in posizione di difesa; nella formella di sinistra, un uomo in tunica corta, sul punto di far scoccare la freccia dall'arco; in quella centrale è figurato un animale quadrupede simile a un cervo, addentato al collo da un grifo alato che gli sta sopra. I lati minori hanno soltanto due formelle: in quello di destra si vedono un grifo che lotta con una fiera, e un uomo con un oggetto non chiaramente riconoscibile; in quello di sinistra un centauro e un uomo in piedi armato di spada e di scudo. Il coperchio (fig. 3) ha nel piano due rilievi, e in entrambi c'è la rappresenta-

[1] Questi due avori avevo fatto oggetto di studio fin dall'estate del 1905, ma non mi fu possibile di ottenerne le fotografie, che ora ho potuto ritrarre col gentile permesso del signor Henry Lapauze conservatore del Petit Palais.

Fig. 1. Parigi - Raccolta Dutuit al Petit Palais. Cofanetto bizantino (faccia anteriore).

Fig. 2. Parigi - Raccolta Dutuit al Petit Palais. Cofanetto bizantino (faccia posteriore).

zione di un cavaliere armato; quello del rilievo a sinistra sta in posizione di difesa, con la lancia in resta e lo scudo levato in alto; quello di destra tiene lo scudo abbassato e la spada sollevata in atto di menare un fendente.

Nelle quattro tavolette trapezoidali del coperchio, che formano i lati della piramide tronca, si vedono grifi affrontati, o in lotta, o brucando l'erba.

Fig. 3. Parigi - Raccolta Dutuit al Petit Palais. Cofanetto bizantino (coperchio).

Le formelle sono incorniciate da strisce decorate da rosette poste entro medaglioni; soltanto nei medaglioni della fascia che separa i due rilievi del coperchio si vedono, in luogo di rosette, tre teste in profilo coronate d'alloro.

Le rappresentazioni che abbiamo ora osservate nei rilievi del cofanetto Dutuit ricorrono quasi identiche sulle altre cassettine della serie, conservate a Firenze, Arezzo, Pisa, Cividale, al Museo di Cluny, a Xanten nella chiesa di San Vittore, e altrove.[1] La forma delle cassettine non è sempre la stessa; alcune sono rettangolari col coperchio piatto, come quelle di Veroli, ora nel South Kensington Museum,[2]

[1] La lista più completa di queste cassettine è data da Hans Graeven, nello *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XX (1899), p. 25, e XXI (1900), p. 95. Ivi il Graeven segnala anche il nostro cofanetto come esistente nella collezione Dutuit a Rouen, e tra quelli di cui ignorava la sorte ne indica due nella raccolta Germeau di Parigi, uno dei quali è da identificarsi col nostro. Anche il Westwood (*Fictile ivories*, pag. 410 e 419) cita i cofanetti Germeau e Dutuit come fossero diversi l'uno dall'altro.

[2] Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I, fig. 367; Michel, *Histoire de l'art*, I, fig. 145.

della cattedrale d'Ivrea,[1] del Museo di Cividale e del Museo civico di Arezzo,[2] del Museo di Cluny, di San Vittore di Xanten,[3] del Museo Imperiale di Vienna.[4] Altre pure di forma rettangolare hanno il coperchio a piramide tronca, come quella del Museo nazionale di Firenze;[5] infine nella forma del cofano Dutuit, cioè quadrata, col coperchio a piramide tronca, si vedono esempi nel Museo Civico di Pisa e a Roma nel Kircheriano.

Quanto alla questione della data a cui debbonsi attribuire i cofanetti, credo che non ci sia bisogno di tornarvi sopra, essendo oramai definita; più importante sarebbe il tentativo di dividerli in gruppi, secondo i caratteri stilistici, cosa che sarà possibile soltanto in una pubblicazione generale su tutte le cassettine. Un esame stilistico più approfondito potrebbe rivelare i vari elementi e le varie correnti artistiche che si incontrano nei cofanetti, dove accanto al predominio di motivi ellenistici compariscono reminiscenze orientali sassanidiche e influssi evidenti d'arte araba.

La cassettina Dutuit offre le maggiori somiglianze con quella della chiesa di San Vittore di Xanten edita dal Graeven, nella quale pure vediamo due volte ripetuta in una delle facce lunghe quella figura di guerriero con la corazza e il mantello, la sinistra poggiata alla lancia e la destra nel gesto di parlare, che appare nel nostro cofano nella formella centrale della faccia anteriore; figura che il Graeven fa derivare dalle imagini di Giosuè nelle illustrazioni bizantine della Bibbia.[6] Tale derivazione, anzi copia, come scrive il Graeven, a me non sembra così sicura: certo che negli ottateuchi dell'XI e XII secolo e nel Rotolo di Giosuè della Vaticana, la figura di Giosuè appare in varie scene identica a queste dei cofanetti, ma ciò può anche dipendere dal fatto che la redazione originale della bibbia figurata da cui provengono quegli esemplari più tardi, va riportata almeno al IV secolo,[7] cioè ad un tempo vicinissimo a quello a cui debbono attribuirsi i modelli ellenistici dei cofani: su questi si vedono, ad esempio, delle figure danzanti col manto sollevato ad arco al disopra del capo, similissime alle personificazioni della notte, del sonno, del dolore, negli ottateuchi e nei salteri. Perciò non mi pare necessario ammettere che gl'intagliatori delle cassettine avessero presenti modelli miniati: l'eredità dei motivi ellenistici era comune a tutta l'arte bizantina, non alla miniatura in modo speciale, e i

[1] Fotografia Alinari, n. 15781.

[2] Riprodotte nelle *Gallerie nazionali italiane*, vol III, Roma, 1897.

[3] Edita dal GRAEVEN, *Mittelalterliche Nachbildungen des Lysippischen Herakleskolosses*, in *Bonner Jahrbücher*, tav. IX, 1902.

[4] *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses*, tav. II-III, 1899.

[5] Fotografia Alinari, n. 2783.

[6] Cfr. *Bonner Jahrbücher*, p. 260, 1902.

[7] Non solo il libro di Giosuè, ma tutto l'ottateuco bizantino va riportato ad una redazione così antica, come dimostrerò esaurientemente nel mio volume *I codici miniati della biblioteca del Serraglio in Costantinopoli*, di prossima pubblicazione.

raffronti numerosi che istituisce il Graeven [1] tra le figure del cofano di Xanten e quelle del Rotulo Vaticano, non autorizzano, a mio parere, la conclusione che egli ne trae.

Per tornare al cofanetto Dutuit, noterò che, mentre le rappresentazioni delle formelle mostrano di derivare da modelli ellenistici, i grifi alati e gli altri animali sui lati del coperchio testimoniano di reminiscenze orientali, così che il cofanetto è veramente un bell'esempio delle varie correnti artistiche che s'incontrano nell'arte bizantina; e dico bizantina, perchè tutte le cassettine di questo tipo, sebbene pare che alcuni continuino a crederle italiane, non hanno con l'Occidente nulla a che fare.

* * *

L'altro avorio bizantino della raccolta Dutuit (fig. 4) è una placca rettangolare che misura centimetri 22,5 × 14,5. La parte centrale è abbastanza profondamente incavata rispetto alla cornice che è una sem-

Fig. 4. Parigi - Raccolta Dutuit al Petit Palais. Avorio bizantino (sec. XI).

[1] *Bonner Jahrbücher,* p. 260-261, 1902. Sulla derivazione di figure dei cofanetti dalle miniature si veda pure GRAEVEN, nello *Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen,* XVIII (1897), p. 1 e seg.

plice inquadratura. Nel mezzo, su un trono con ricco schienale decorato di stelle, pulvino e doppio sgabello, siede la Madonna in lunga tunica e manto, tenendo il Bambino in grembo, e sorreggendolo con la sinistra, mentre con la destra ne ricerca amorosamente il piedino. Il fanciullino con nimbo crocigero, tunica e manto esomide, benedice con la destra, tenendo con l'altra mano un rotulo chiuso puntato sul ginocchio. In alto ai lati, si vedono in due medaglioni racchiusi entro una sottile striscia a spirale, due busti d'uomini barbati in tunica e mantello che leggono in un libro aperto sostenendolo con ambo le mani; certo sono due evangelisti.

Il gruppo è sormontato da un ciborio sorretto da due sottili colonnine a spirale che portano capitelli formati da un volto umano; il coronamento è composto di una serie di foglioline alternatamente ritte e incurvate: forma non rara nell'arte bizantina.[1]

Nella collezione del conte Stroganoff di Roma si vede una tavoletta d'avorio (fig. 5) più volte pubblicata,[2] che presenta con la placca Dutuit una strettissima somiglianza. La tavoletta Stroganoff misura cm. 25.5 di altezza su 17.5 di larghezza ed è quindi alquanto più grande della Dutuit. Nell'ornamentazione la placca Stroganoff è meno ricca, mancando del ciborio traforato sorretto da colonnine; ma d'altra parte alcuni dettagli sono in essa più accurati, ad esempio, il trono, il cui schienale ha le stelle eseguite in forma diversa e con maggiore eleganza, come anche più accurate sono le decorazioni del pulvino. Nell'avorio Stroganoff l'artista ha curato anche la parte inferiore del trono, disegnando due fasce trasversali che uniscono le due colonne di sostegno visibili, con la terza che deve esser collocata nel mezzo ed è coperta dalla figura della Madonna. Si osservi inoltre come nella tavoletta Dutuit sia errata la posizione delle due colonnine di sostegno, una delle quali poggia dietro il più stretto dei due sgabelli, mentre l'altra sta a fianco; ora non è raro il caso di tali arbitrarie disposizioni nell'arte medioevale, in cui spesso si pongono nei secondi piani colonne o altri elementi architettonici, affinchè non coprano le figure che hanno parte importante nella rappresentazione;[3] ma nel caso presente non c'è alcuna

[1] Questa forma di ciborio a foglioline non appare prima dell'XI secolo, e non sembra prolungarsi, negli avori, oltre il XII. Citiamo alcuni esempi. Secolo XI: Milano, collezione Trivulzio, *La Deposizione* (SCHLUMBERGER, *Epopée byzantine*, II, 201); Londra, S. Kensington Museum, *Dittico con le dodici feste* (SCHLUMBERGER, II, 617). Secolo XII: Roma, collezione Stroganoff, *Madonna col Bambino*, *Crocifissione* (GRAEVEN, *Elfenbeinwerke in Italien*, 68-69); Parigi, collezione Martin Le Roy, *Deesis* (MUÑOZ, *Byzantinische Zeitschrift*, p 576, 1905), *Crocifissione* (SCHLUMBERGER, III, 89); Liverpool, Museo, *Crocifissione* (GRAEVEN, *Elfenbeinwerke in England*, 11); Monaco, Biblioteca, *Cristo benedicente* (SCHLUMBERGER, III, 241); Parigi, collezione Bonnaffé, *Deposizione* (*Monuments Piot*, tav. VII, 1899-900) collezione Chalandon, *Crocifissione* (*ibidem*).

[2] LENORMANT, *Trésor de glyptique*, II, tav. LI; HERMANIN, ne *L'Arte*, 1898, p. 9; GRAEVEN, *Elfenbeinwerke aus Sammlungen in Italien*, n. 67, ivi la numerosa bibliografia.

[3] Tale è il caso che si verifica in una delle miniature del codice di Rossano, da me per primo rilevato. Nella rappresentazione di Giuda che restituisce il denaro, una delle colonne del ciborio sotto al quale siede uno dei due sacerdoti è collocata nel secondo piano per non coprire le figure. A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano*, pag. 5, tav. XIII, Roma, Danesi, 1907.

ragione che possa aver consigliato quella differenza di collocazione, che evidentemente dipende da un errore. Nell'avorio Stroganoff, in luogo dei due medaglioni con i due busti di santi, ci sono due angeli a mezzo busto, alati, in adorazione.

A parte queste differenze, le due tavolette hanno tali rapporti, che si deve necessariamente ammettere la dipendenza dell'una dall'altra: la forma del trono così caratteristica, la posizione della Madonna e del Bambino, il costume, l'andamento generale delle pieghe, il tipo dei visi: certi piccoli dettagli del movimento e del panneggio rivelano tra le due opere una indiscutibile relazione.

Fig. 5. Roma - Collezione Stroganoff. Avorio bizantino (sec. XI).

Quanto allo stile e all'esecuzione tecnica l'avorio della collezione Stroganoff è molto superiore all'altro. L'intagliatore della tavoletta Stroganoff ha studiato con cura una ad una le pieghe delle vesti, segnandole con piccoli tagli precisi e sottilissimi, accompagnando le forme dei corpi; l'intagliatore dell'avorio Dutuit è invece molto più grossolano; egli ha preso dal suo modello la linea generale delle pieghe, ma le segna con grossi incavi duri, senza pieghevolezza, e inoltre le riduce a un numero molto limitato; basta confrontare le parti del manto che coprono il capo della Madonna, o la tunica sulle ginocchia, o ancora il manto delle Vergine sulla spalla e sul braccio destro, per rilevare subito la distanza tra l'elegante scultore della placca Stroganoff e quello della Dutuit, che è meno sottile e guarda solo all'effetto dell'insieme senza curare i dettagli. Nella tavoletta della raccolta Stroganoff le figure hanno le palpebre segnate da un profondo solco e le pupille indicate da un puntino incavato, mentre nell'avorio parigino questo non si vede; il Bambino, nel primo dei due avori, ha i

capelli scriminati nel mezzo, mentre nell'altro li porta uniti in una massa e segnati solo da piccole linee; nella placca Stroganoff, le labbra ben modellate dànno risalto alla bocca, mentre nell'avorio Dutuit questa non è che un taglio.

Malgrado queste differenze, che tutte o quasi si riferiscono all'esecuzione tecnica, le linee di composizione delle due placchette sono assolutamente le stesse, in modo che si deve concluderne la loro reciproca dipendenza. Un caso simile negli avori bizantini non è unico; tutti conoscono il bel trittico di Harbaville del Museo del Louvre e gli altri due del Vaticano e della biblioteca Casanatense che derivano certo da uno stesso prototipo. Tuttavia il caso non è del tutto identico, poichè tra il trittico del Louvre e gli altri due corrono distanze di tempo considerevoli [1] e quindi naturalmente alle variazioni della tecnica, se ne sono aggiunte altre nello stile, negli abiti, nella disposizione delle varie figure e nell'ornamentazione.

Le tavolette Stroganoff e Dutuit non hanno invece tra di loro differenza cronologica così sensibile: entrambe appartengono allo stesso tempo, all'XI secolo, quindi entrambe sono prodotti di uno stesso spirito, di una stessa corrente artistica, e le varianti non dipendono che dal diverso temperamento dei due intagliatori. L'uno fine, accurato, studia amorosamente i più piccoli dettagli, cerca diligentemente le pieghe più sottili; l'altro ha riguardo piuttosto alle masse e si sforza di rendere più sciolto il movimento dell'intera figura.

Chi osservi la composizione del gruppo centrale di queste due tavolette noterà subito come essa non sia, per le sue grandi e maestose linee, concepita per esser tradotta in un' opera di piccole proporzioni come è una scultura in avorio; l'ampio trono, la solennità dell'atteggiamento, un certo accenno allo scorcio dal sotto in su, mostrano che in origine il gruppo era concepito per un'opera d'arte monumentale; e noi siamo portati a vederlo piuttosto sul fondo di un' abside in musaico, che in una piccola tavoletta. Si può veramente affermare che nella maggior parte dei casi le rappresentazioni delle arti minori e quelle degli avori in particolare son tratte dall'arte monumentale, e le nostre tavolette offrono forse di questo passaggio l'esempio più chiaro e caratteristico. Nella figura della Madonna la parte inferiore è sporgente dal fondo quasi altrettanto quanto il volto, mentre il petto e le spalle rimangono troppo abbassate, proprio nel modo in cui si presenta all'osservatore una figura dipinta su una superficie curva come è una conca di abside; la forma dello schienale e del sedile con una concavità anche molto accentuata dànno pure identica

[1] Non tuttavia così grandi come si è voluto, specialmente per quanto riguarda l'avorio vaticano ingiustamente assegnato dal De Linas (*Revue de l'art chrétien*, 1886) e dal Molinier al secolo xv. Il giudizio di questi due scrittori è stato accolto da tutti, sebbene evidentemente errato, come credo di esser riuscito a dimostrare. A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, p. 103-113, Rome, 1906.

impressione: il gruppo della Vergine col figlio benedicente sembra disceso dall'alto di un' abside dorata di una basilica bizantina.

La forma dello schienale non è molto comune; anzi non ne saprei citare altri esempi nell'arte bizantina, dove è comune lo schienale rotondo ma non composto di tanti semicerchi successivi come è nei nostri due avori: forme analoghe, ma non simili, s'incontrano più spesso nella miniatura non solo bizantina, ma anche carolingia. La rarità di una tal forma di schienale è quindi un' altra prova della dipendenza degli avori l'uno dall'altro.

Quanto allo stile essi si riconnettono a un gruppo abbastanza numeroso di avori sparsi nelle varie collezioni d'Europa, non lontano dalla corrente artistica che produsse il prezioso trittico di Harbaville sopra ricordato: in quel gruppo le due tavolette Stroganoff e Dutuit sono tra le cose più fini e accurate; mirabili saggi dell'arte raffinata di Bisanzio al cadere del secolo XI.

Parigi, marzo 1907.

ANTONIO MUÑOZ.

PER LA STORIA DEL PALAZZO DI VENEZIA.[1]

Le burrascose vicende del Papato nel secolo decimoquarto e nella prima metà del decimoquinto, l'esilio avignonese e il grande scisma, ebbero una grave ripercussione sulle condizioni della città di Roma, la quale traversava un periodo di funesto decadimento nel tempo che gli altri centri della civiltà italiana progredivano felicemente e davano mirabili frutti nel campo delle lettere e delle arti. In Roma si manifestano, di conseguenza, più tardi che altrove la evoluzione intellettuale del Rinascimento e i prodotti di essa nella edilizia; Martino V ed Eugenio IV, i due primi papi restauratori dello Stato della Chiesa dopo il Concilio di Costanza, ben poco poterono operare per il rinnovamento edilizio della città, occupati a riparare alle recenti rovine, specialmente di sacri edifizi, le quali si accomunavano ovunque agli avanzi cadenti dell'antica Roma. È al pontificato di Nicolò V, il papa umanista, che appartengono le prime opere cospicue di architettura civile nella città eterna; ad esso appunto risale la origine del palazzo di Venezia, o palazzo di San Marco, come fu chiamato il colossale edificio prima che un papa del Cinquecento, Pio IV, ne facesse dono alla Regina delle Lagune.

La regione dell'Urbe, dove il veneziano Pietro Barbo (che lo zio Eugenio IV aveva insignito durante il suo esilio a Firenze, nel 1441, della dignità cardinalizia) volle far sorgere il grandioso edificio, era, anche in quella età, centro di fervida vita cittadina.[2] Un grande numero di abitazioni, la cui demolizione durò lunghi

[1] Le pagine seguenti sono tratte da una conferenza sul Palazzo di Venezia, tenuta nell'Aula Magna del Collegio Romano il 20 maggio 1907, per invito della Società italiana di archeologia e storia dell'arte; ad esse sono qui aggiunte le note illustrative.

[2] Fl. Biondo, *Italia instaurata,* lib. III, cap. 78 « Ea regione, omnium praesentis urbis populo frequen- « tissima, quam capitolio, exquiliis, campo martio et « pantheone videmus clausam, Ecclesia est sancti Marci, « quam tuus, Eugeni, nepos Petrus gente Barba, pa- « tritius venetus et sancte Mariae Novae cardinalis, « inhabitat. Eam scribit Petrus bibliothecarius a Marco « pont. ro. eius nominis primo iuxta pallaturas fuisse « aedificatam; et licet multorum, ut apparet, ingentium « olim aedificiorum ruinae multa nunc cernantur fun- « damenta, quid tamen illae fuerint pallaturae ignora- « mus ». Dell'abbondanza di materiali da costruzione, offerta da codeste rovine, si valse Paolo II per la sua fabbrica; i cui libri di conto rivelano lo scempio compiuto dai cavatori di travertino, oltre che al Colosseo (cf. Muentz, *Les arts à la cour des papes pend. le XV^e et le XVI^e siècle,* Paris, 1888, II, p. 37 e seg.), negli antichi avanzi « a sancto Marco, ... dreto a la « tribuna di s.co Marco, ... a Spogliacristo (Santa Maria « in Campo Carleo, detta anche *Spolia Christi*) ... in « le vigne dreto a Castello s.co Angelo, ... a s.ca Maria « del Porto » (Archivio romano di Stato, *Fabbrica di San Marco; copie di mandati 1466-67,* cc. 7, 10, 13 e seg.); nel 1467 si concedeva la potestaria di Velletri « Iohanni Mathei de Novellis, civi romano, ad

anni, dopo cominciate le fondazioni del palazzo,[1] circondava l'antichissima basilica di San Marco, semidiruta per il secolare abbandono; accanto ad essa sorgeva probabilmente un ospizio per i Veneziani, e certamente la fiancheggiava la dimora del cardinale titolare, innalzata sopra gli avanzi di fornici antichi da un devoto prete di Anagni.[2] Ma la casa cardinalizia di San Marco, che Pietro Barbo abitò fin dal suo primo soggiorno in Roma,[3] era un'angusta e disagiata abitazione. Appare quindi naturale che il giovane porporato pensasse ben presto ad una dimora confacente alla sua alta dignità ed a' suoi gusti sontuosi.

In quale anno si decise il Barbo a dar corpo alla sua superba fantasia edilizia? Per risolvere la questione, di singolare importanza per l'edificio che segna il principio di un'epoca nuova nella storia di Roma monumentale, non possediamo altri documenti, che una medaglia coniata in ricordo della costruzione, la quale reca la immagine del palazzo con la scritta: *Petrus Barbus Venetus, cardinalis Sancti Marci, has aedes condidit anno Christi MCDLV* (fig. 1); e una elegante lapide murata nella fronte del palazzo, sopra la cornice che sorregge le grandi finestre del primo piano, con la identica iscrizione che si legge nella medaglia. L'anno 1455, scolpito nel bronzo e nel marmo, fu ritenuto per la data della fondazione della sontuosa dimora del Barbo. La supposizione è certamente plausibile: quella lapide, collocata

« relacionem d. Francisci de Burgo referentis certam « domum ipsius Iohannis positam fuisse in terram, ad « habendum certam tiburtinam pro fabrica s.ci Marci » (*Regesti Vaticani, 544*, c. 147[a]) Degno di nota è il capitolo delle convenzioni, stipulate nel 1466 tra Paolo II e alcuni maestri imprenditori per il proseguimento della fabbrica, nel quale si riserva al pontefice la esclusiva proprietà di tutti gli oggetti antichi, artistici e preziosi, che si ritrovassero negli scavi per le fondamenta del palazzo (Muentz, *Les arts*, II, p. 56).

[1] Gli accenni a demolizioni di case per la fabbrica di San Marco sono frequenti nei libri di conto di essa fabbrica, che si conservano nell'Archivio romano di Stato; cf. anche Muentz, *Le palais de Venise à Rome*, negli *Studi in Italia*, VII, 1884, p. 176. Nella relazione mandata il 29 febbraio 1468 dall'ambasciatore milanese in Roma allo Sforza, intorno alla congiura degli Accademici contro Paolo II, è detto che dovevano entrare in città da quattro a cinquecento uomini e nascondersi « per le ruine sono a canto al palazo « de le case zetate a terra per ampliarlo e farlo mazor, « qual'è grandissimo spatio, da scondere nedum tanti « homini, ma uno exercito » (Pastor, *Geschichte der Päpste*, II³ docum. 85, p. 765).

[2] Nell'anonima *Vita* di Eugenio IV (presso Ciaconius, *Vitae Pontiff.*, II, 1095) è detto: « Humile ad« modum et angustum aedificium, a quodam Iohanne « presbitero ro. ecclesiae, origine Anagninus, depressis « quibusdam fornicibus, fabricatum, sicut in superlimi« naribus sculptum titulum indicabat; quod postea Pe« trus Barbus, eius tituli cardinalis effectus, a funda« mentis *etc.* construxit ». — Per l'ospizio dei Veneziani vedi Pastor, *Geschichte der Päpste*, III, pp. 25-34.

[3] Il ritorno di Eugenio IV e della Curia papale a Roma avvenne nel 1444; nel settembre dello stesso anno moriva il cardinale dal titolo di San Marco, Angelotto Fusco (Eubel, *Hierarchia catholica M. Aevi*, II, p. 73). Che il Barbo (il quale fu promosso, da cardinale diacono di Santa Maria nuova, a prete titolare di San Marco solo nel giugno 1451) occupasse la dimora titolare presso San Marco presto dopo la morte del cardinale Fusco, è provato dal passo su riferito della *Roma instaurata* del Biondo, che fu composta tra il 1445 e il '46 (cfr. Masius, *Flavio Biondo*, Leipzig, 1879, pp. 48 seg.); il qual passo, non accennando a lavori o progetti di ricostruzione del nipote di Eugenio IV, lascia supporre che il Barbo non iniziasse la fabbrica prima del pontificato di Nicolò V, succeduto ad Eugenio nel 1447. L'anonimo biografo contemporaneo di questo ultimo papa (vedi nota precedente) asserisce, infatti, che i lavori cominciarono dopo il conferimento del titolo di San Marco al cardinale di Venezia.

al limite che la costruzione raggiunse, secondo una ipotesi che accenneremo più innanzi, quando il porporato saliva il trono papale, potrebbe infatti esservi stata posta a ricordo della origine del palazzo. Men sicuro indizio ci offre la medaglia, poichè il Barbo non si accontentava di affidare, secondo l'usanza degli antichi, seguìta anche nel medio evo, la propria effigie scolpita nell'oro, nell'argento o nel bronzo alle fondamenta delle sue fabbriche; ma spargeva, con prodigalità veramente inaudita,[1] le sue medaglie in tutti i muri, ognivolta che i lavori venivano ripresi. In tal modo possiam spiegare come ci siano conservate medaglie con l'immagine del palazzo di Venezia e la scritta *has aedes condidit*, ma con date differenti, fino a quella dell'ultimo anno del suo pontificato;[2] e non sarebbe strano che dalle fondamenta dell'immenso edificio potessero un giorno tornare alla luce, entro i piccoli vasi di argilla con cui erano difese dal contatto roditore della calce,[3] medaglie recanti una data anteriore al '55. La cronologia del palazzo di Venezia è, insomma, custodita nelle sue mura; la prossima demolizione del palazzetto potrà rivelarcene una parte e ridonare all'ammirazione dei cultori della numismatica un numero considerevole di medaglie, dovute all'ingegno dei più rinomati artisti medaglieri del Rinascimento, i quali non ebbero per certo, in alcun tempo, promotore più largo di

Fig. 1. Medaglia del card. Pietro Barbo per le fondamenta del palazzo di Venezia.

[1] È detto chiaramente nella nota ammonizione del cardinal Ammanati al papa Barbo: «... numismata tuae «imaginis non cudis modo; sed fundamentis aedificio«rum parietibusque admisces, ut illis vetustate ruen«tibus exiliant post mille annos monimenta nominis «Pauli» (*Iacobi Piccolominei Epistolae*, Mediolani, 1506, c. 159 *b*). Lo stesso costume di mettere le medaglie nelle pareti, oltre che nelle fondamenta degli edifici, praticò anche Sigismondo Malatesta, forse in tempo anteriore alla fondazione del palazzo di Venezia; confronta FRIEDLAENDER, *Italienische Schaumünzen im XV. Jahrhunderte*, p. 5.

[2] Archivio romano di Stato. *Spenditore di Palazzo 1464-66*, c. 127 A: ducati 2 bol. 2 «per 129 bocha«lette da reponere metaiglie nelli muri novi [della fab«brica di San Marco], per quattrini 3 l'uno» (13 maggio 1466). *Computa Cubicularii 1468-71*, c. 35 *a*: «S.mus dominus noster... dedit dño Iohanni de Crema «scutifero grossos papales 100 pro faciendis fragalibus «in fabrica s. Marci» (15 febbr. 1470). *Ibid.*, c. 54 *a*: «S.mus d. n. dedit... Desiderio suprastanti in fabrica «duc. 10 ad emendum vasa pro reponendis medallis «in muris fabricarum» (6 nov. 1470). *Ibid.*, c. 62 *b*: «S.mus d. n. dedit Desiderio etc. duc. largos 3, pro «certis pingatis depictis emptis ad ponendum fragallas «in fabrica» (16 marzo 1471). I documenti relativi agli autori delle medaglie (Cristoforo Geremia, Andrea da Viterbo, Angelo dall'Aquila) saranno pubblicati in appendice alla seconda parte della nostra edizione delle *Vite di Paolo II* (in corso di stampa). Per le medaglie e gli artisti medaglieri di Paolo II, finora conosciuti, vedi ARMAND, *Médailleurs italiens*, ecc., II, pp. 31 segg., III, pp. 161 segg.; B. MORSOLIN, in *Rivista italiana di numismatica*, III, 1890, pp. 549 segg.

[3] Il FRIEDLAENDER, op. cit., p. 5, riferisce la scoperta di 20 medaglie, trovate nei muri delle cantine del palazzo nel 1857. Esse erano spalmate di cera e chiuse in rozze capsule di argilla. Nei documenti citati nella nota precedente si parla anche di vasi dipinti.

questo principe, in cui la passione per questa speciale forma di arte e la sua ambizione di grandezza e di fama cospiravano a fargli cercare in tutti gli atti, anche i meno salienti, del suo governo spirituale e temporale occasioni per eternare nel bronzo i fasti di un regno che, veramente, « fu di questo mondo ».

Non certo posteriore al 1455, adunque, ma fors'anche più antico, è l'inizio delle fabbriche di San Marco: chè il Barbo ebbe il titolo di San Marco, già nel '51,

Fig. 2. Veduta generale del palazzo di Venezia.

e della dimora cardinalizia presso l'antica basilica dedicata al santo protettore di Venezia aveva preso possesso, come si è detto, fin dal tempo ch'egli trasferì, con la Corte pontificia, il soggiorno dalle rive dell'Arno a quelle del Tevere. In ogni modo, l'origine del palazzo è da riportare al pontificato di Nicolò V, al quale era riservato il vanto di far trionfare il Rinascimento nella corte e nella città dei papi.

* * *

Come incerta è la data della fondazione del palazzo di San Marco, ignoto è rimasto il nome dell'artista a cui Pietro Barbo commetteva di dare forma architettonica al suo grandioso progetto. Gli scrittori contemporanei, che magnificarono

la principesca dimora, tacciono dell'autore di essa, ad eccezione di un biografo di Paolo II, Gaspare da Verona, il quale esalta l'ingegno di Francesco dal Borgo San Sepolcro, architetto e direttore della fabbrica nei primi anni del pontificato del Barbo. Ma nulla ci autorizza a ritenere il dal Borgo autore del progetto, per quanto noi non possiamo accettare l'opinione comune, che lo considera niente più di un semplice amministratore dell'impresa edilizia, e riteniamo invece che si debba vedere in lui uno dei tanti artisti che oscuramente lavorarono a preparare il glorioso meriggio dell'arte italiana.[1]

Nel Cinquecento il Vasari attribuiva la paternità dell'insigne monumento a Giuliano da Majano; ma fu agevole dimostrare inesatta la notizia a Gaetano Milanesi, il quale suppose invece che il Vasari confondesse il da Majano con Giuliano da San Gallo;[2] vaga ipotesi, a cui si è forse dato più peso che non meritasse. Maggiore aiuto, nella difficile ricerca di codesta paternità, non ci offrono i libri di conto delle fabbriche San Marco, perchè ci sono conservati solo a datare dal '66, vale dire più che due lustri dopo il principio dell'opera; e gli architetti di cui in essi è memoria, Giacomo da Pietrasanta, Giovannino dei Dolci, Meo del Caprina, vi appariscono nelle funzioni più varie, anche nelle più umili, e non è possibile riconoscere e distinguere la loro attività di esecutori di concezioni artistiche individuali, senza contare che il San Gallo era nato troppo tardi, e troppo tardi Meo del Caprina era venuto a Roma, perchè il cardinale di Venezia potesse, verso la metà del secolo, affidare a costoro l'attuazione de' suoi piani edilizi.[3]

Chi dominò, incontrastato signore dell'arte di edificare, nella Roma di Eugenio IV e di Nicolò V, fu il grande Leon Battista Alberti. De' suoi rapporti col Barbo nessuna notizia ci è rimasta; ma che egli godesse la intimità del nipote favorito di papa Eugenio, non è possibile dubitare. Leon Battista seguì costantemente la Curia pontificia sotto Eugenio IV nel tempo delle sue peregrinazioni a Firenze, a Bologna, a Ferrara, a Siena,[4] quando il Barbo già apparteneva alla famiglia papale; col ritorno della Curia fissò stabile dimora a Roma, vi rimase regnando il successore di Eugenio, Nicolò V, sotto i cui auspicii, negli anni appunto che il Barbo meditava la ricostruzione del quartiere di San Marco, il dottissimo fiorentino componeva e pubblicava quell'insigne opera *De re aedificatoria*, che fu il primo trattato di architettura dell'età

[1] Cfr. *Le vite di Paolo II, di Gaspare da Verona e di Michele Canensi*, per cura di G. ZIPPEL, Città di Castello, 1904, p. 48, n. 1.

[2] VASARI-MILANESI, *Vite*, vol. VI, p. 481. Lo stesso Vasari avvertiva che la presenza del Sangallo in Roma è accertata solamente dal 1465 in poi. L'architettura del Palazzo di Venezia fu attribuita un tempo anche al Bramante (cfr. PANCIROLI, *Roma sacra e moderna*, edizione Cecconi, Roma, 1725, p. 613), nato nel 1444.

[3] Giuliano da Sangallo nacque nel 1445; Meo del Caprina, nato nel 1430, si trasferì da Ferrara a Roma verso il 1464. Cfr. MUENTZ, *Les arts*, II, p. 14; III, p 69 seg.

[4] G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882, p. 156 seg, 171 segg., 287 seg.

moderna, e divenne il codice degli artefici che edificarono nell' età più splendida dell' architettura italiana. Possiam noi credere che il Cardinale di Venezia, sommamente diletto da papa Nicola, col quale ebbe comune l'amore dell'arte e l'entusiasmo per i grandi progetti edilizi, non ricorresse alla dottrina e all'opera del principe degli architetti di Roma, così come Nicolò V s'inspirò senza dubbio a' suoi precetti e disegni nel concepire e promuovere quel superbo piano di trasformazione del San Pietro, del Vaticano e di tutta la città Leonina, interrotto sventuratamente sul nascere dalla scomparsa prematura del papa umanista!

È quindi assai probabile, a parer nostro, che a Leon Battista spetti una parte assai rilevante così nel promuovere e incitare le ambizioni edilizie del Barbo, come nel tradurle in forme d'arte. Che nei libri di conto delle fabbriche di San Marco mai non ricorra il nome dell'Alberti, benchè questi tenesse abituale dimora in Roma anche sotto Paolo II, non basta a dimostrare infondata la nostra supposizione. Con la dispersione del corpo degli *abbreviatori papali*, divenuti esèrcito durante il pontificato di Pio II, il papa Barbo aveva colpito anche il grande architetto fiorentino, ch'era uno degli abbreviatori:[1] Paolo II non perdonava, forse, all'Alberti l'amicizia e il favore da lui goduti presso il suo predecessore, il papa Piccolomini, che il Cardinal di Venezia aveva detestato. E all'infuori della disgrazia, in cui cadde il sommo artista e scienziato presso il Barbo negli inizi del suo pontificato, convien tenere presente certa norma consacrata nel *De re aedificatoria:* « l'architetto — scrisse Leon Battista — deve accontentarsi, se non vuol perdere la riputazione, di dare i modelli dell'edificio, lasciando ad altri la cura della esecuzione ».[2] Si deve pur credere che, qualche volta almeno, l'Alberti abbia seguìto il precetto da lui dettato per il vantaggio dell'Arte e per il decoro di chi la esercita.

*
* *

Se ignoto è rimasto sinora il nome dell'autore del palazzo di Venezia, abbiam però la certezza ch'esso è il prodotto dell'arte fiorentina, o meglio toscana, alla quale toccò l'onore esclusivo di portare, col ritorno della sede pontificia a Roma, sotto Eugenio IV, il soffio vivificatore della rinascita sulle rovine antiche e recenti della città desolata. Ma dove trovare, tra gli esempi copiosi dell'architettura civile toscana del primo Rinascimento, un edificio che manifesti sicure analogie fra lo stile del palazzo di San Marco e quello degli architetti toscani di codesta età? La merlatura, sorretta dalla robusta cornice di beccatelli, che fa somigliare il nostro edificio ad una fortezza, ebbe senza dubbio numerosi modelli nei palazzi-fortezza di Roma

[1] Mancini, op. cit., pp. 449 sgg.

[2] Mancini, op. cit., p. 386.

medievale, come ve n'erano moltissimi in Firenze; ma il Rinascimento fiorentino non innestò, come accadde per il palazzo di Venezia, le forme caratteristiche della costruzione medievale alle linee così eleganti, così gaie e moderne della nuova architettura. Nè quelle grandi finestre quadrangolari, tagliate dalle robuste traverse marmoree, che dànno il carattere più saliente alla maestosa e forte semplicità dell'edificio, trovano riscontro nell'edilizia toscana di quel tempo: il primo esempio di architettura civile, in cui le finestre ad arco sono sostituite da finestre quadrate e crociate, lo troviamo in Firenze solo al principiare del Cinquecento.[1]

Non possiamo stabilire con sicurezza che anche nell'edilizia romana manchino esempi di codesto tipo architettonico, anteriori al palazzo di Venezia; ma quel che sembra certo si è, che la finestra a crociera è penetrata nell'arte italiana del Rinascimento dalla vicina Francia. Modelli di notevole analogia con le finestre del nostro palazzo s'incontrano già nel secolo XIII nell'architettura francese, la quale predilige tale caratteristica forma di apertura nelle facciate de' suoi edifici, pure ingentilendo mano a mano la pesante croce divisoria con delicati e sottili lavori di scanalature e d'intagli, fin bene addentro nella età moderna.[2] Questa analogia, la quale richiama la nostra attenzione sulle ricche e nobili manifestazioni dell'arte francese, ci ha guidati a cercare e a ravvisare nei monumenti d'oltr'Alpe un edificio che potè forse inspirare il piano e il disegno generale del palazzo di San Marco: è il castello (fig. 3) fatto edificare, verso il 1320, dal papa avignonese Giovanni XXII, nella deliziosa valletta della Sorgue, dove siede Valchiusa: il lembo della terra di Francia più caro agl'Italiani, per amor del cantore immortale di Laura.

Di codesto grandioso edificio, soggiorno prediletto del papa che ne ordinò la costruzione a un artista del Venessino, Pierre de Gauriac, non rimangono oggi che pochi avanzi informi; ma, per fortuna, tre disegni del Seicento, conservati nel museo di Avignone, e i documenti vaticani relativi alla fabbrica di esso, permettono di rappresentarne agli occhi e alla mente la struttura generale e i particolari più salienti. Il singolare edificio, composto di quattro corpi di fabbrica riuniti in rettangolo perfetto, era collegato agli angoli da quattro torri quadrate comprese nel corpo dell'edificio; le facciate, illuminate da un solo ordine di grandi finestre a crociera; nell'interno, un cortile quadrato, cinto di un portico ad ampie arcate, sul quale si aprivano le sale e le camere degli appartamenti pontificii.[3] Ora si confrontino i tratti caratteristici del castello di Sorgue col palazzo di Venezia: anche qui, il piano generale comprendeva quattro ali di pressochè uguale estensione,

[1] Il palazzo Bartolini, di Baccio d'Agnolo; cfr. BURCKHARDT, *Le Cicerone*, p. 252.

[2] Cfr. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, ecc., III, pp. 406 segg.

[3] M. FAUCON, *Les arts à la cour d'Avignon*, ecc., in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. IV, p. 83 e seg., 183.

Fig. 3. Castello papale di Sorgue (sec. XIV), da un disegno del sec. XVII.

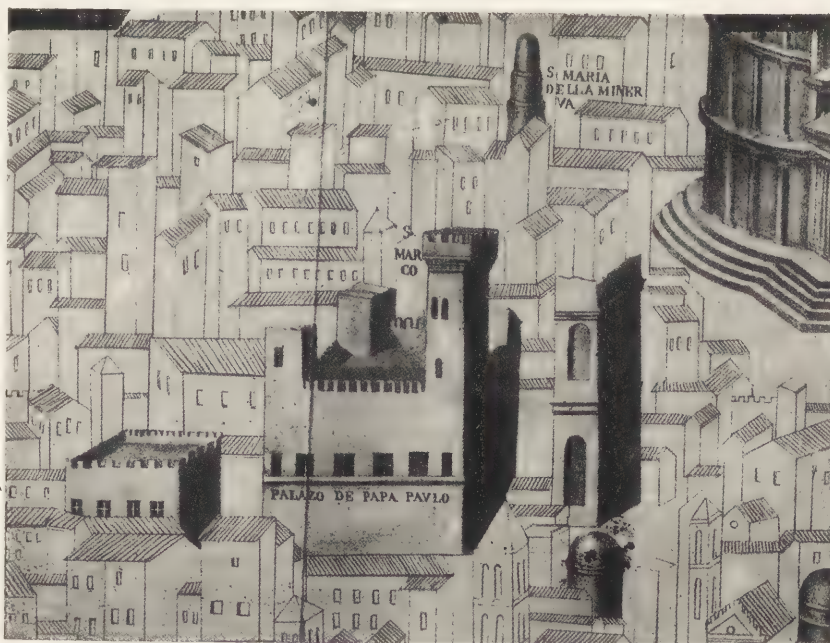



Fig. 4. Palazzo di Venezia (da un panorama di Roma della fine del sec. XV)

coronate di merli e collegate da quattro torri. Di quest' ultime non ne esiste che una soltanto; ma che le tre torri sorelle dovessero, secondo il primitivo progetto, sorgere agli altri angoli, coronate di merli e beccatelli al pari che nel castello papale avignonese, è posto fuor di dubbio dal disegno nelle medaglie gettate nelle fondamenta e nei muri dell'edificio, e dalla figura del palazzo quale appare in una preziosa pianta prospettica di Roma (fig. 4), della fine del secolo XV o del principio del secolo seguente, trovata in un convento di Mantova;[1] per quanto il dipintore della pianta mantovana abbia spinto con la fantasia la fabbrica del palazzo di San Marco ad un punto, da esso non raggiunto certamente in alcun tempo. Ma quello che, nell'aspetto esteriore de' due edifici, soprattutto ci colpisce, è la maestosa sfilata di finestre crociate, la quale dona al palazzo dei pontefici avignonesi e a quello sorto intorno all'antica basilica romana di San Marco una comune impronta singolarmente caratteristica e ci fa pensare, se il Barbo non abbia trovato nel castello di Sorgue il modello confacente a' suoi ideali per la dimora cardinalizia da lui progettata.

Lontani dall'affermare il necessario nesso di dipendenza fra queste due opere, crediamo tuttavia che non sia avventata la ipotesi; nè sarà inutile, ad ogni modo, l'avere richiamato l'attenzione degli eruditi e degli artisti su le rimarchevoli analogie architettoniche fra due insigni monumenti di paesi diversi. Ozioso è, invece, il soggiungere, come i rapporti molteplici, che l' esiglio dei papi in Avignone stabiliva tra la vita intellettuale d'Italia e di Provenza, spieghino pienamente le probabili relazioni fra l'Arte alla corte avignonese e l'Arte a Roma sulla fine del medioevo.

Del resto, se l' autore del disegno del palazzo di San Marco imitò realmente la struttura e la linea generale del castello di Sorgue, ciò non vorrebbe per certo dire, che il famoso edificio di piazza Venezia sia da considerare come un prodotto dell'arte di oltr'Alpe. Gli architetti italiani avrebbero avuto una vasta tela, ordita sul modello straniero, sopra la quale intessere le geniali invenzioni dell'Arte nostra. E le manifestazioni del genio della Rinascenza italiana abbondano nei particolari architettonici del palazzo di Pietro Barbo: la nobile semplicità della sagoma dei finestroni, al cui sommo spiccano graziosamente, come gioielli, i piccoli stemmi; le due porte bellissime, inspirate agli esempi più ricchi e più caratteristici dell'arte classica,[2] sono espressioni schiette e cospicue del Rinascimento toscano (fig. 5-6). Il celebre

[1] L'età di questa « tela mantovana » non è certa. Il De Rossi l'attribuiva agli anni intorno al 1530; mentre lo Gnoli (*Mostra di topografia romana*, ecc., Roma, 1903, p. 12) afferma recisamente che essa è del 1490. Quel che non può parer dubbio si è, che i tre tronchi di torri del palazzo di San Marco, quali appaiono nella tela, corrispondono alla forma ideale dell'edificio, non alla realtà; il quale arbitrio dell'autore del panorama può legittimare il sospetto sulla fedeltà della riproduzione degli altri edifici, oggi trasformati o scomparsi, fra cui il Belvedere d'Innocenzo VIII e il palazzo di Sant'Apollinare (del cardinale d'Estouteville), ambidue singolarmente affini all'architettura del palazzo di San Marco.

[2] Cfr. BUEHLMANN, *Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance*, Stuttgart, 1872, pp. 146 seg., 149 segg.

porticato del gran cortile, dove s'incontra per la prima volta, nella storia dell'architettura italiana, la logica applicazione dei pilastri con mezze colonne, dorico-toscane in mezzo, corinzie in alto, ci addita il trionfo dell'Arte classica nelle nuove tendenze

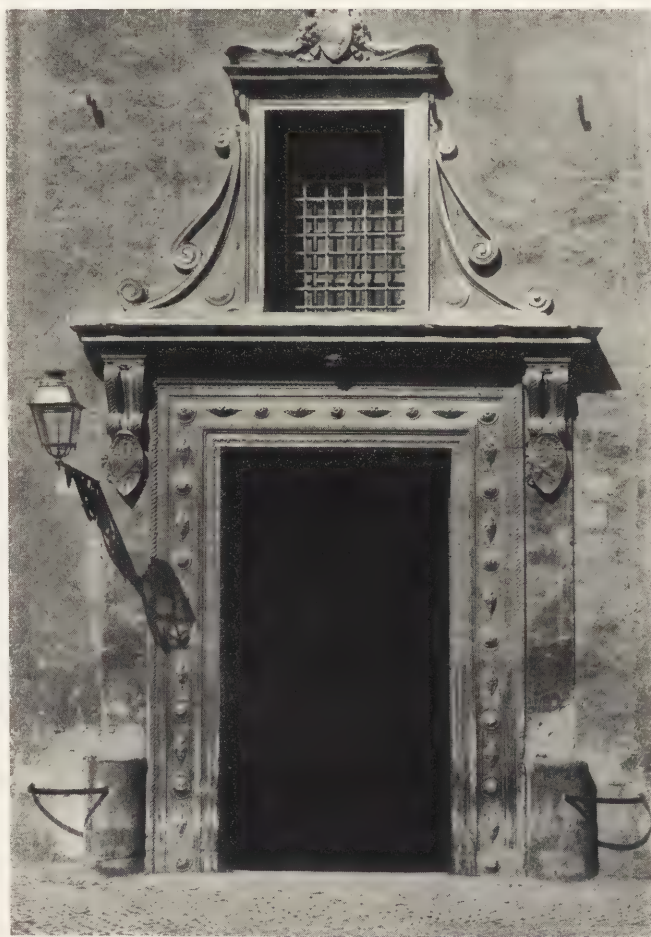



Fig 5. Porta del palazzo di Venezia.

dell'edilizia romana: nel cortile del palazzo di Venezia noi troviamo, infatti, una geniale imitazione delle forme maestose e slanciate del maggiore monumento di Roma antica, l'anfiteatro Flavio.[1] Così, la robusta severità dell'Arte medievale, la ricca

[1] BURCKHARDT, *Le Cicerone*, traduz. francese, II, Paris, 1892, p. 104. Il Müntz (*Palais de Venise*, p. 178) ritenne la costruzione del cortile anteriore alla esaltazione del Barbo al pontificato; a noi sembra che la data sia da portare oltre il 1464, essendo questa parte dell'edificio staccata dall'ala del palazzo vicina al giardino, alla quale è assai probabile si limitasse la fabbrica durante il cardinalato del Barbo. Così ci fa credere anche la presenza di stemmi papali nei parapetti del loggiato superiore, alternati con stemmi car-

e varia genialità del Rinascimento fiorentino e la eleganza maestosa dell'architettura romana si fondevano armoniosamente nell'edificio, che simboleggia il trapasso dall'età feudale alla nuova civiltà (fig. 7).

Fig. 6. Porta del Palazzo di Venezia.

Un carattere architettonico ben distinto dal grande palazzo presenta il minore edificio che gli sorge a fianco, con esso congiunto all'angolo dove s'innalza la torre

dinalizi, che il pontefice potrebbe aver fatti scolpire in memoria del tempo in cui fu cominciato il palazzo; se pure non sia da ritenere che codesto magnifico esempio di architettura del Rinascimento abbia avuto origine dopo la morte di Paolo II (1471), quando la fabbrica proseguiva per cura del nipote di lui, cardinale Marco Barbo, il cui stemma è identico a quello di Pietro Barbo. Certo è, che nei libri di conto delle fabbriche di San Marco del tempo di Paolo II (nei quali si possono ravvisare i progressi delle singole parti del colossale edificio), non vi sono accenni ai lavori del cortile; e che dietro la chiesa (dove oggi sorge uno dei lati del portico) si lavorava in quegli anni a scavare gli avanzi marmorei di edifici antichi.

massiccia (fig. 2), che nei documenti della fabbrica di San Marco è chiamata, non sappiamo perchè, *la torre della bissa,* [1] e che appartiene indubbiamente ad un'epoca ante-

Fig. 7. Cortile del palazzo di Venezia.

riore a quella che diede vita alle costruzioni del cardinal Barbo.[2] La incertezza intorno al tempo della fondazione del palazzetto di Venezia ha fatto nascere erronee inter-

[1] *Fabbrica di San Marco; copie di mandati 1466-67,* cc. 7-8: maestri che hanno lavorato « in fare conzi « dil zardino... et fare teto in la *casa de la bissa* »; pagamento di « doi legni di castagni dati per fare la « scala che passa del zardino in nella *tore della bissa* »; altri lavori « per la fabricha in fare conci di l'orto et « copre' il teto de la *casa de la bissa* » e per « acon« zare teti de la *tore de la bissa* » (settembre-dicembre 1466). *Ibidem,* c. 128 [a]: si pagano « quatro spran« ghe per lo capitello del canto dil zardino verso la « *tore de la bissa* » (17 genn. 1467). Non vi ha dubbio che trattasi qui della torre del palazzo papale; ma è incerto, se la *casa della bissa,* ricordata nei su citati documenti della fabbrica di San Marco, sia da identificare con la torre. Di una « domus de la bissa apud s. Marcum », per la quale Paolo II pagava l'affitto al cittadino romano Carlo Muti è parola anche in documenti del 1469 e del '70 (Arch. rom. di Stato, *Computa cubicularii,* cit., cc. 11 [b] e 41 [a]). Si potrebbe pensare che la casa e la torre traessero il nome da una via tortuosa adiacente, così come a Venezia, nel Trecento, si appellava « calle della bissa » una viuzza disagiata e irregolare (B. CECCHETTI, in *Archivio Veneto,* t. XXVII, p. 37, 39).

[2] A persuadere che la torre non fosse eretta dalle fondamenta insieme col palazzo, bastano le dimensioni

pretazioni del suo carattere architettonico e dello scopo per cui fu ideato e costrutto il singolare edificio. Si ritenne che il palazzetto, o *giardino di San Marco* (fig. 8), come è costantemente chiamato nelle memorie contemporanee alla sua erezione, fosse opera compiuta negli ultimi del Quattrocento; e nemmeno i documenti esumati da Eugenio Müntz, dallo stesso editore malamente interpretati, sono valsi finora a stabilire quello che, sulla fede dei documenti stessi, si può affermare della sua origine. Un ordine di pagamento ai lapicidi, che avevano lavorato capitelli di colonne « pro fundamentis architectorum jardini », del 20 maggio 1467,[1] ha indotto recentemente a ritenere codesta data come il giorno in cui si principiarono a gettare le fondamenta del palazzetto, il quale avrebbe, quindi, cominciato a sorgere almeno dodici anni più tardi del grande palazzo, e quando il cardinal di Venezia era già da tre anni divenuto il pontefice Paolo II.[2]

Ora, chi esamini con attenzione i libri di conto della fabbrica, nelle parti pubblicate dall'illustre storico francese e in quelle rimaste inedite, insieme ad altri documenti concernenti l'amministrazione dei palazzi apostolici sotto il papa Barbo, si avvedrà facilmente, come in quello stesso anno 1467 la fabbrica del palazzetto, o *giardino,* fosse arrivata al piano sovrastante alla corona di mensolette che ricinge le sue fronti esterne.[3] Nel '67 e nell'anno seguente già si lavorava alla copertura

di essa, enormi se si tien conto del piano generale dell'edificio, che comprendeva una torre in ciascun angolo del palazzo. Verosimilmente trattasi dell'antica « torre di San Marco » che occupavano gli Annibaldi al principio del secolo XIV (GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma*, 2ª ediz., vol. III, pag. 227), e che Paolo II restaurò. Essa portava, al pari del palazzo e del giardino, la corona di merli ghibellini e di beccatelli, ai quali si lavorava nell'ultimo anno di pontificato del Barbo (cf. MUENTZ, *Les arts,* II, 71, 80 e seg.); così appare ancora la torre nella stampa del Piranesi (*Vedute di Roma,* Palazzo di Venezia), mentre nei disegni del secolo passato (p. es., negli *Ouvrages de la Renaissance* dell'Uggeri, vol. I, Roma 1827, tav. 21 e 22) il giro delle mensole è scomparso. Nel 1470 i pittori lavoravano alla decorazione interna della torre, e gli scalpellini attendevano alla costruzione della scala a chiocciola marmorea (« lumaca quadra »), oggi murata, che Paolo II avea fatta rifare da' fondamenti (cfr. MUENTZ, *Les arts,* II, p. 73).

[1] MUENTZ, *Les arts,* II, p. 59; *Palais de Venise,* p. 179.

[2] D. GNOLI, *Il palazzetto di Venezia,* nel giornale *La Tribuna,* Roma, 11 ottobre 1902.

[3] Archivio romano di Stato. *Fabbrica di San Marco; copie di mandati 1466-67,* cc. 1-15, 29-31 e 127-130.

Dai numerosi mandati di pagamento per lavori del giardino, togliamo alcune notizie a dimostrazione che codesta fabbrica era già molto innanzi nel 1466:

1466, giugno. « Maestro Bonomo da Roma con i « compagni scarpelini devono avere per braza 93 di « peperigno ano fato per lo parapeto delle fenestre « dil zardino, per carlino 1 papale per brazo... » (c. 3 *a*).

1466, luglio-agosto. Diversi mandati « per braza 25 ½ « di corniso di peperigno per lo parapeto dil zardino, per « braza 10 di cumase (*sic*) per le fenestre dil zardino e « per uno bechatello dil merlato dil zardino » (c. 5 *a*).

1466, settembre. Mandati di pagamento a Simone di Giovanni da Firenze, fabbro, « per 2 feri per tenere « la lumera, sono in su il canto dil zardino verso la « tore dela bisa », « per 4 feri di doe lumere in su il « canto dil zardino verso Mons di Vicenza » (c. 140 *b*).

1466, settembre-ottobre. Mandati per maestri muratori e legnaioli che hanno lavorato « in fare conzi dil « zardino »... « et murare peduzi per le volte de la « loza dil zardino » (cc. 7 e 8).

1466, dicembre. « Maestri... ano lavorato in fare « conzi... et le fenestre dil zardino » (cc. 10 e 11); pagamento di « 6 piastre di ferro stagnato per la porta « seconda chi passa de la camera de N. Signore nel « zardino ». (L'appartamento papale essendo situato nel primo piano del palazzo, all'altezza della loggia superiore del giardino, pare si deva dedurre che alla fine del '66 la loggia stessa, o almeno il lato di essa verso Piazza Venezia, fosse compiuto).

dell'edificio, e i maestri di legname e di pittura adornavano il soffitto della loggia superiore con ricchi cassettoni intagliati e finemente dipinti e dorati, mentre[1] lapicidi, fabbri e legnaioli portavano a compimento il passaggio dalle logge del giardino all'appartamento papale, situato nel primo piano del palazzo, e maestro Antonio

Fig. 8. Interno del palazzetto di Venezia.

da Brescia scolpiva la marmorea cisterna nel mezzo del giardino,[2] dove già crescevano piante e fiori negli anni precedenti al '67.[3] E se tutte queste prove dei libri dell'amministrazione pontificia mancassero, basterebbe a farci respingere la presunta data della fondazione del giardino di San Marco il curioso poemetto, composto

[1] Cfr. MUENTZ, *Les arts,* II, pag. 60 e seg. I lavori di decorazione dei soffitti della loggia superiore continuano nel 1470; v. i documenti pubblicati da G. GATTI, in *Studi e documenti di storia e diritto,* vol. VII, (Roma, 1886), p. 67, 80 e seg.

[2] MUENTZ, *Les arts,* II, pp. 59, 61, 65. È strano che codesta cisterna, alla quale il lapicida bresciano lavorava nel 1467 e nell'anno seguente, porti scolpito lo stemma cardinalizio: il che aveva fatto dubitare al Müntz (*Palais de Venise,* p. 180) se l'opera non fosse da riportare al tempo di Marco Barbo, dopo la morte di Paolo II. Si potrebbe anche spiegare la presenza delle insegne cardinalizie ponendo mente che la dimora di Marco Barbo era nel palazzetto durante il pontificato di Paolo (cfr. innanzi, p. 17, n. 1).

[3] Arch. Rom. di Stato, *Spenditore di Palazzo 1464-66,* c. 127 *a*: varie spese per canne, ginestre e semi « per seminare » nello orto secreto de san Marco » (maggio 1466).

indubbiamente nel 1467, o al principio dell'anno seguente, dove si fa parlare un insigne monumento dell'antichità, l'arca di porfido oggi ammirata nei musei vaticani sotto il nome di *sarcofago di Costanza imperatrice.*[1] Paolo II aveva destinato il sarcofago, fatto asportare dalla sede antica presso Sant'Agnese fuori le mura, ad ornamento della piazza dinanzi al palazzo di San Marco. Nei distici dell'ignoto poeta umanista l'arca implora di essere restituita alla sede primiera, mentre scioglie un inno di ammirazione ai superbi edifici che circondavano la piazza, in cui essa giaceva esposta agli oltraggi delle intemperie:

Hic domus insurgit sublimis, condita quando
Cardineo summus fulsit honore pater.
Hortus inest juxta, paries quem circuit altus,
Quique decet fidei te, ater palme, caput.

L' « alta parete », ossia il doppio ordine di logge, sovrastanti ad un piano terreno diviso in capaci stanzoni con volte e muraglie robuste, non poteva sorgere per incantesimo; e la lentezza con cui si compirono le opere edilizie di Paolo II ci dà il diritto di affermare che il palazzetto dovè avere origine insieme al maggiore edificio, e in ogni modo nel tempo che il Barbo era ancora cardinale. Evidentemente, quei *fundamenta architectorum* nient'altro significavano, nell'incerto latino del computista estensore del mandato dei 20 maggio 1467, che i sostegni degli archi dello spazioso loggiato superiore, con cui ebbe compimento la fabbrica del *giardino.* Cadono così le definizioni di tarda « superfetazione artistica »[2] e di « militare costruzione medievale », ordinata dal pontefice timoroso di congiure e sollevazioni,[3] onde il poco fortunato palazzetto è stato gratificato dalla critica (fig. 9). Il cardinal di Venezia aveva indubbiamente compreso, fin da principio, nel grandioso piano della sua nuova dimora anche la minuscola villa, anticipando il costume secentesco delle ville patrizie dentro le mura della città papale. In omaggio ai canoni, che l'Alberti aveva allora dettati, per i giardini del Rinascimento,[4] il giardino di San Marco doveva essere tutto ricinto da un portico, dove l'ospite potesse cercare, secondo l'ora e la stagione, nell'uno o nell'altro lato il refrigerio dell'ombra: portico aperto ampia-

[1] Pubblicato dal Müntz nei *Mélanges G. B. De Rossi,* Roma, 1892, p. 138 e seg. Il sarcofago (che il successore di Paolo II, Sisto IV si affrettò a restituire nella sede primiera) era stato trasportato a San Marco nell'agosto del '67 (GREGOROVIUS, III, 164, n. 10). Di Sigismondo Malatesta, al quale si rivolge il poeta perchè interceda dal papa il ripristino dell'arca in Sant'Agnese, è accertata la presenza in Roma fino all'estate del 1468; nel settembre egli giaceva malato a Rimini, dove morì il 9 ottobre dello stesso anno; cf. *Le Vite di Paolo II,* ediz. cit., pag. 47, n. 2.

[2] GNOLI, nell'articolo cit.

[3] E. BERNICH, *Il palazzetto di Venezia,* nel giornale *La Vita,* Roma, 1° ottobre 1906.

[4] *De re aedificatoria,* lib. IX, cap. 4; cf. BURCKHARDT, *Architektur der Renaissance,* Stuttgart, 1891, p. 252 e seg.

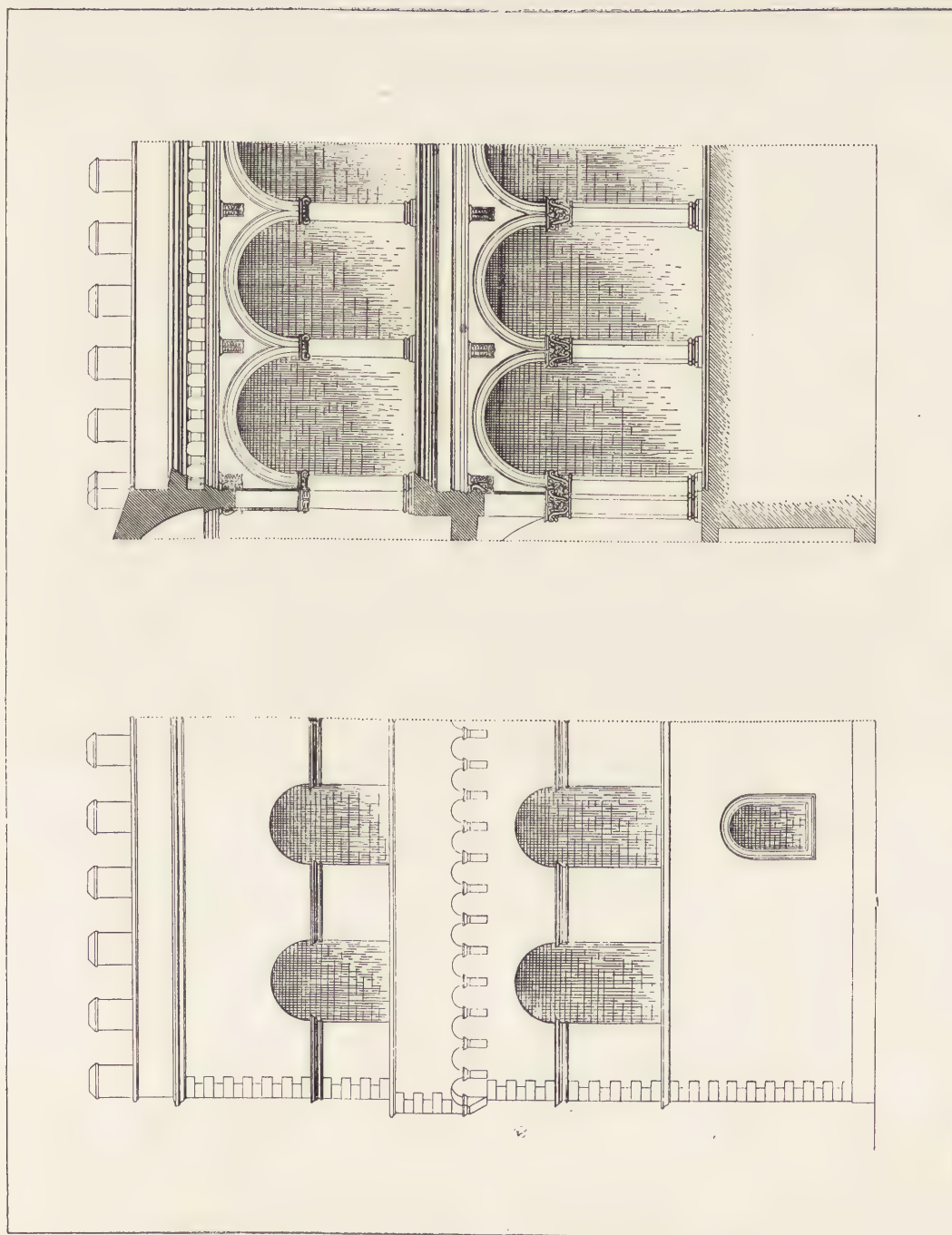



Fig. 9. Profili architettonici del palazzetto di Venezia.

mente al penetrare dell'aria e del sole dall'esterno. Gli archi ciechi che si veggono oggidì nelle pareti esterne del palazzetto (come all'interno la maggior parte del porticato superiore e di quello inferiore è da gran tempo murata e ridotta ad abitazione), offrono alla vista l'aspetto di un carcere o di un fortilizio: aspetto ben diverso da quello che fu un giorno, quando gli archi spaziosi erano aperti [1] (fig. 9) e dalle piazze circostanti di San Marco e di Venezia si potevano intravedere, sullo sfondo verdeggiante del giardino, le vaghe colonne marmoree del loggiato e la magnificenza dei soffitti e degli stemmi dorati. Nè v'è bisogno di pensare a modelli di architettura militare, osservando l'esterno del palazzetto circondato da un ballatoio sporgente su beccatelli che richiama alla mente, al pari del coronamento del grande palazzo, le forti costruzioni dell'età feudale. L'architetto del giardino di San Marco non aveva che da ispirarsi alle linee caratteristiche delle ville che nel secolo XV popolavano i colli ridenti intorno a Firenze, e che furono quasi tutte sacrificate nella eroica difesa della libertà repubblicana contro gli assalti di Carlo V e di Clemente VII. Qualcuna è, tuttavia, sopravvissuta, come la storica villa medicea di Careggi (fig. 10), sorta ne' primi anni del Quattrocento; la quale presenta il tipico coronamento di beccatelli e di merli ghibellini, che avranno del pari ricinto la sommità del nostro palazzetto, prima che al porticato inferiore si pensasse di sovrapporre, modificando il primitivo disegno, l'elegante loggiato che permetteva, ad egual livello, il passaggio dal giardino all'appartamento papale.

*
* *

Non meno incerta e discussa, che la cronologia della costruzione del palazzetto, è quella del palazzo. La rapidità dell'esecuzione non corrispose affatto alla grandiosità del progetto edilizio di Pietro Barbo, la cui fabbrica doveva accogliere nel proprio seno la basilica di San Marco, divenuta la cappella di un gigantesco palazzo; oggetto anch'essa di cospicui lavori di restauro e ampliamento, come il portico maestoso con la elegante loggia marmorea per la benedizione, barbaramente murata nel Seicento, e il suntuoso soffitto di legno dorato e le finestre ornate di vetri

[1] Tre soltanto delle facciate del palazzetto si aprono sui loggiati interni; la quarta (quella che guardava l'antica via della Ripresa dei Barberi) si spinge obliquamente al lato del cortile, racchiudendo alcuni ambienti di forma irregolare, i quali costituivano l'abitazione del cardinale titolare e vescovo di Vicenza, Marco Barbo, al tempo di Paolo II, mentre questi abitava il palazzo. Così spieghiamo, come nei documenti della fabbrica si parli di lanterne collocate nel giardino « in sul canto verso la tore della « bissa » e « in sul canto verso Monsignor di Vicenza »; di una scala del giardino « verso « il ponte ch'entra in le camere di N. Signore », e di « un'altra scala « del zardino verso la famiglia di Mons. « da Vicenza » (*Copie di mandati 1466-67*, cit., cc. 128, 129, 140). Nei documenti pubblicati dal Müntz sono frequenti i ricordi di lavori per gli appartamenti del giardino (porte, fenestre, camini, ecc.), durante gli anni 1466-69.

dipinti, che forniva alla munificenza del papa veneziano l'arte vetraria, già in quel tempo celeberrima, della sua patria [1] (fig. 11). Nei dieci anni che corrono dalla data più lontana, accertata, nella storia di queste costruzioni, fino all'assunzione del Barbo alla dignità della tiara, l'edificio si era, verosimilmente, innalzato poco oltre la cornice

Fig. 10. Villa Medicea di Careggi.

marmorea a cui si appoggiano le finestre a crociera e la iscrizione commemorativa del cardinal di Venezia, che abbiamo ricordata in principio di questo discorso. [2] E la

[1] Alle vicende della ricostruzione di questa chiesa per opera di Paolo II sono dedicate alcune note illustrative delle *Vite,* cit. (parte 2ª, in corso di stampa).

[2] Assai difficile è stabilire la cronologia di queste costruzioni di San Marco, e distinguere le parti edificate da Pietro Barbo prima del pontificato e dopo la elevazione alla tiara: non giova, come notammo, ma spesso accresce incertezza l'indizio dello stemma cardinalizio, identico a quello del cardinale Marco Barbo, che fu il continuatore delle fabbriche di Paolo II. Da un'attenta osservazione dei documenti dell'Archivio di Stato sembra a noi che soltanto il piano terreno del palazzo possa essere stato compiuto prima del 1464; il Müntz (*Palais de Venise,* p. 177 e seg.) è invece di avviso che tutto il primo piano verso la piazza di Venezia sia anteriore al pontificato e che le iscrizioni negli architravi delle grandi finestre, *Paulus II Venetus,* come pure lo stemma papale alla sommità della porta, siano state aggiunte in appresso dal cardinale divenuto papa. Crediamo che l'illustre storico sia stato tratto in inganno dagli stemmi cardinalizi dell'interno, che saranno da attribuire a Marco, anzichè a Pietro Barbo. Già abbiam visto (pag. 13, nota 3) come l'appartamento papale fosse attiguo al giardino; orbene, i soffitti di codeste sale (fra cui la più vicina al palazzetto, che i documenti chiamano « camera di Nostro Signore ») vennero compiuti appena nel terzo anno del pontificato di Paolo II (*Copie di mandati*, cit., c. 12 *b*: spese di torcie « per fare lumo

lentezza presiede alle fabbriche di San Marco anche negli anni del papato di Paolo II: *Pontificis aedificia, more suo, lente surgunt,* scriveva nel '67 il dotto segretario del cardinale di Siena, Agostino Patrizi, ad un amico che gli avea chiesto le novità di Roma.[1] Con lena rinnovata si dedicò il papa veneziano alle sue fabbriche, al dire d'un biografo di lui, nei tre ultimi anni del pontificato, dopo ch'ebbe conchiusa e pubblicata quella *pace d' Italia* del 1468, che allontanava, ma per poco, il pericolo di un generale incendio di guerra nella Penisola. Ma in questo estremo periodo della sua esistenza l'attività edilizia di Paolo II fu dedicata, più che a San Marco, alla ricostruzione, che la morte di Pio II avea lasciata interrotta, della chiesa e del palazzo di San Pietro in Vaticano. « San Marco si sta, San Pietro diseguita »: è il laconico avviso che manda nel '70 a Lorenzo il Magnifico il suo geniale amico Gentile da Urbino;[2] i registri delle costruzioni papali riflettono, infatti, in codesto anno e nel seguente, che fu l'ultimo di vita del Barbo, una intensa attività nei lavori del Vaticano, mentre scarsi vi appaiono i progressi del palazzo di San Marco. Un solo lato di questo edificio, quello vôltò verso Piazza Venezia, era compiuto quando morì Paolo II; mentre del fianco che guarda la via del Plebiscito non esisteva, probabilmente, che il piano terreno. Il cardinale Marco Barbo, congiunto e favorito di papa Paolo, il quale gli aveva dato, insieme con la porpora, il titolo cardinalizio di San Marco, continuò la fabbrica e costruì la grandiosa sala, che il Vasari vantava tra le più vaste d'Italia al tempo suo; ma nè a Marco Barbo, nè a' suoi successori nel titolo e nel possesso del palazzo riuscì di compiere il colossale edificio.[3]

Frattanto, così imperfetta com'era, la mole gigantesca destava l'ammirazione dei contemporanei, che ne lasciarono entusiastiche lodi e descrizioni, in verso e in prosa. Ma più eloquenti e sicuri testimoni che le prose e i versi, sono gli esempi

« a' maestri che lavoraveno al supra celo de la camera « del N. Signore e ala scala, quando s. Stà tornò da « Sancto Piero », febbraio 1467); nel 1470 si adornavano i soffitti delle sale del paramento e del pappagallo, parti essenziali dell'appartamento del papa (*Spese pel Pal. di San Marco 1467-71*, c. 56 a). La grande sala, alta due piani, che occupa l'angolo del palazzo, è opera promossa da Marco Barbo, come provano le iscrizioni sulle porte della sala stessa; quanto al gran cortile interno, si è osservato di sopra, come esso sia probabilmente sorto più tardi di quello che credette il Müntz. Qualcuno potrebbe obbiettare che non si comprende come il papa abbia potuto abitare il palazzo, essendo così poco avanzata la fabbrica: ma noi non abbiamo prove che Paolo II vi tenesse lunghi soggiorni prima del 1467, (Pastor, *Storia dei Papi,* II, pag. 311), mentre sappiamo che nei pressi di San Marco egli occupava una casa, per la quale pagava annualmente la cospicua pensione di 100 ducati, e che i suoi nipoti abitavano essi pure a San Marco in case affittate da privati cittadini per conto della Camera papale (Archivio romano di Stato, *Diversorum Pauli II 1466-68,* cc. 14, 28, 102, 178, ecc.). Non mancherebbero altri indizi per avvalorare la nostra ipotesi: fra questi, la notizia del biografo di Paolo II, Gaspare da Verona, il quale scriveva, nei primi mesi del pontificato del Barbo, che nella fabbrica del palazzo questi aveva speso non più di 16 mila ducati (*Le Vite di Paolo II,* cit., p. 6; cfr. p. x), mentre un altro biografo contemporaneo, il Canensi, calcolava a oltre 116 mila ducati, in base ai conti dell'Amministrazione pontificia, le somme dedicate da Paolo II alle sue costruzioni di San Marco (Muentz, *Les arts,* II, p. 54).

[1] Lettera « ex Roma, XVII Kal. octobris 1467 », nel *cod. 1077 della Biblioteca Angelica,* c. 134 a.

[2] Pastor, *Geschichte,* cit., II 3, p. 391.

[3] Muentz, *Palais de Venise,* pp. 178 seg.

numerosi della edilizia profana del Quattrocento, in Roma e nell'antico Stato Pontificio, i quali additano, a parer nostro, la mole poderosa della piazza di Venezia come la fonte preferita d'inspirazione per gli architetti romani nella seconda metà

Fig. 11. Roma - Chiesa di San Marco.

del secolo. Le maestose finestre a crociera, che s'incontrano frequenti in quelle parti della città, dove la trasformazione edilizia dei secoli successivi ha lasciato avanzi delle fabbriche quattrocentesche: al palazzo Capranica, nel gran cortile del Belvedere in Vaticano, in una casa di piazza della Cancelleria, al palazzetto degli Anguillara in Trastevere e in altri luoghi,[1] attestano il favore che le tipiche aperture

[1] A San Cesareo e alla Tribuna di Tor de' Specchi. Per la maggior parte di codesti esempi, è facile stabilire che appartengono alla seconda metà del secolo XV. Anche in Orvieto s'incontra lo stesso tipo di fenestre nel palazzo Ranieri, la cui facciata è parimenti attribuita agli ultimi decenni del Quattrocento.

delle facciate del palazzo di San Marco guadagnarono nell'architettura romana contemporanea.

Il palazzo dei Conservatori in Campidoglio (fig. 12), quale esso appare nei disegni anteriori all'epoca della ricostruzione michelangiolesca, si presenta quale una fedele riproduzione, nei due ordini di finestre, del palazzo di Venezia. E diciamo riproduzione,

Fig. 12. I palazzi Capitolini alla metà del sec. XVI, secondo il disegno di Kock.

perchè la rifabbrica della dimora capitolina dei Conservatori, incominciata — a quanto sembra — per ordine di Nicolò V, fu probabilmente proseguita e forse compiuta a tempo di Sisto IV,[1] il quale adibiva alle varie fabbriche capitoline gli stessi maestri che s'incontrano nei libri di conto della fabbrica di San Marco, come Giuliano da San Gallo, Meo del Caprina e Giacomo da Pietrasanta. A costoro, o ai loro compagni e

[1] Una dimora dei Conservatori esisteva anche prima del pontificato di Nicolò V (1447-1455) ma pare fosse un piccolo e povero edificio (cfr. RODOCANACHI, *Le Capitole Romain antique et moderne*, Rome, 1904, p. 35). La ricostruzione fu iniziata, secondo l'attestazione dell'Infessura, da papa Nicola, ma dello stato e del progresso dei lavori al tempo suo non possediamo alcun documento, fuorchè un ordine di pagamento di ducati 62 « per la casa nova delli signori Conservatori » del 1452 (MUENTZ, *Les arts*, I, 150) Nessuno indizio di proseguimento della fabbrica sotto Pio II e Paolo II, nella raccolta di documenti del Müntz; sotto Sisto IV, un solo mandato per la costruzione della cisterna nel cortile del palazzo, del 1473 (MUENTZ, II, 160). Non è quindi possibile, con tanta scarsezza di indizi documentati, e nella incertezza sull'origine del palazzo di Venezia, stabilire a quale delle due facciate spetti la priorità in ordine di tempo; bensì, ci pare ovvio supporre che il minore de' due edifici dipenda dalla grandiosa concezione architettonica del palazzo di San Marco, anzi che il contrario.

Fig. 13. Palazzo Comunale di Viterbo.

Fig. 14. Perugia - Palazzo della Università Vecchia.

discepoli, si potrà quindi attribuire, per ovvia ipotesi, il disegno della facciata del palazzo comunale di Viterbo (essa pure dovuta alla munificenza di papa Sisto), dacchè la fronte di codesto edificio (fig. 13) manifesta nelle linee generali del porticato e dei due ordini di finestre [1] una strettissima parentela artistica con l'edificio capitolino. Ancor più evidente è la derivazione artistica dal palazzo di Venezia nella facciata della Università vecchia di Perugia (fig. 14), un altro monumento del primo Rinascimento, sorto negli anni e con gli auspici del papa Della Rovere. Nella vicina Toscana, sulla celebre piazza di Pienza, che Enea Silvio Piccolomini volle trasformata in una raccolta di preziosi gioielli della nuova architettura, spicca, accanto alle forme più vivaci e aggraziate dell'arte toscana, la linea severa del palazzo dell'arcivescovado con le sue finestre quadrate e crociate, imitazione evidente del palazzo di San Marco, la cui fabbrica era da più anni avviata, quando Pio II attuava il geniale e grandioso progetto di ricostruzione della sua città nativa. [2]

Insieme al maggior palazzo, anche l'architettura del palazzetto di Venezia ebbe il suo periodo di celebrità e divenne il modello per più di un edificio, sacro e profano, di Roma, dove si imitava la semplicità nobile e vigorosa del porticato che circonda il giardino prediletto da papa Paolo. I portici della basilica dei Santi Apostoli e di quella di San Pietro in Vincoli, fatti costruire da Sisto IV; il cortile del palazzo dei Penitenzieri, fabbricato dal cardinale Domenico Della Rovere, nipote di codesto papa; [3] la villa della Magliana, sorta per i diletti suburbani di Innocenzo VIII, manifestano certissimi segni della stessa fantasia artistica che diede vita al *giardino* di San Marco. [4] Tutte analogie, le quali cospirano a dimostrare la povertà inventiva degli architetti che lavorarono in Roma sotto gli ultimi papi del Quattrocento, ma che attestano, in pari tempo, la importanza singolarissima degli edifici di San Marco nella storia della rinascenza artistica nella città eterna.

GIUSEPPE ZIPPEL.

[1] Come non vi ha dubbio che i due ordini di finestre appartengano al tempo di Sisto IV, il cui nome è scolpito nell'architrave delle finestre a crociera, è pur certo che il porticato del palazzo risale invece al secolo XIII (C. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo,* ibid. 1905, p. 59 seg.). Si potrà congetturare, che l'architetto di Sisto IV, traendo partito dalla analogia dei due porticati, abbia preso a modello la facciata del palazzo capitolino dei Conservatori.

[2] Cfr. PASTOR, *Geschichte,* II, p. 204 seg.

[3] Quale probabile autore di questo palazzo possiamo additare uno dei più attivi maestri della fabbrica di San Marco: Meo del Caprina, della cui opera si valse il Della Rovere anche per la ricostruzione del duomo di Torino (SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì,* Berlin, 1886, p. 145).

[4] Da ricordare anche gli avanzi del portico fatto costruire da Paolo II nel palazzo Vaticano, che si scorgono tuttora nel cortile del Maresciallo (cfr. P. FABRE in *Mélanges d'archéol. et d'histoire,* XV, 1895, p. 458), con pilastri e capitelli assai vicini al disegno del portico inferiore del palazzetto di Venezia.

VARIETÀ.

NOTIZIE DA PARIGI.

La primavera di quest'anno a Parigi è stata veramente piena di importanti avvenimenti artistici. Dopo l'esposizione dei tessuti e miniature orientali, si ha ora quella dei ritratti francesi e dell'arte russa; tra le vendite devesi segnalare quella della famosa collezione Ch. Sedelmeyer, che può dirsi una delle più grandi di questi ultimi anni.

L'esposizione dei tessuti e miniature orientali al Musée des Arts décoratifs. — Nel marzo si è avuta nel piano terreno del bel Pavillon de Marsan, dell'*Union des Arts décoratifs*, una esposizione di miniature, tessuti, stoffe e tappeti d'Oriente, veramente notevole; alla quale hanno contribuito oltre lo stesso Museo delle arti decorative anche numerosi collezionisti privati. I tessuti orientali sono in generale più ammirati che conosciuti per la gran difficoltà che presentano ad esser in qualche modo classificati; vi si incontrano tante varie influenze e tante diverse correnti artistiche, che per ora la storia delle loro origini e del loro svolgimento rimane oscurissima; e questa incertezza regna non solo per i periodi più antichi, ma anche e più forse per quelli recenti. Quello che è certo è che, malgrado le influenze straniere, il centro principale della produzione non cambiò dai tempi classici ai mussulmani: la Siria e la Persia continuarono a fornire i preziosi tessuti ai re carolingi, come già li avevano dati agli imperatori romani.

Uno dei più antichi tessuti della mostra parigina era un frammento della collezione Homberg, avente nel centro un medaglione a fondo rosso, sul quale è figurata una scena di sacrificio. Nel mezzo su un altare vedesi una doppia statua di divinità maschile armata di lancia; da ogni lato in basso un uomo inginocchiato tien fermo un toro per sacrificarlo, in alto due genietti alati. La stoffa devesi attribuire certamente all'arte sassanidica del secolo VI-VII, ed è, tra le poche altre di quel tempo a noi pervenute, una delle più notevoli.

La mostra parigina non poteva, com'è naturale, dare saggi completi per ogni periodo; così da questo bel campione dell'arte persiana antica bisogna fare un gran passo per giungere senz'altro a quelli ispano-moreschi del secolo XIV della collezione De Madrazo scoperti a Villalcazar in una tomba, e delle altre raccolte Tassinari e Châtel; tutti senza figure, ma con motivi ornamentali di una finitezza squisita.

Nei tessuti persiani dei secoli XV-XVII le decorazioni si fanno meno semplici e i toni dei colori più vivi e variati, mentre fino al secolo XIV l'arte in Persia aveva conservato una certa rigidità arcaica e convenzionale, e cominciano anche ad esser più studiate sul vero: il repertorio non è più ridotto a pochi motivi stabiliti, ma tutta la flora entra nel dominio degli artisti tessitori. E alla mostra del Pavillon de Marsan quei meravigliosi tessuti, dove vivono coi loro delicati colori i giacinti, i tulipani, i gigli; quei tappeti che facevan splendere una primavera eterna sotto i piedi delle odalische, come un giardino sempre ridente, erano largamente rappresentati. Accanto a questi modelli dell'arte decorativa non man-

cavano stoffe figurate, importantissime per se stesse, e per noi in special modo notevoli per

Parigi - Museo delle arti decorative
Tappeto persiano (sec. XVI).

l'influenza dei costumi sui pittori veneti che vennero in contatto con l'Oriente.

La miniatura segue le stesse sorti delle stoffe; decorativa fino al secolo XV, accoglie poi rappresentazioni figurate che stilisticamente non sono diverse da quelle tessute, tranne che per un maggiore sviluppo del paesaggio. Le collezioni Koechlin, Rouart, Leprieur, Vever, avevano prestato saggi notevolissimi di miniature turche e persiane.

Esposizione di ritratti francesi dal secolo XIII al XVII alla Bibliothèque Nationale. — Interessantissima è riuscita la mostra di ritratti in miniatura e in disegno organizzata dalla Biblioteca Nazionale, col concorso di altre biblioteche di Parigi e dei Dipartimenti e di molti collezionisti privati. Più che ingombrare con una grande quantità di opere, che sarebbe stato facile di trovare negli immensi depositi della Nazionale, gli organizzatori

hanno voluto fare una scelta accurata e intelligente esponendo le cose migliori. Tuttavia, senza voler diminuire il valore della bella iniziativa, noi domandiamo se non si sia voluto risalire un po' troppo all'indietro nella storia del ritratto. È possibile parlare di *veri ritratti* in codici miniati, prima della metà del secolo XIV? Non crediamo; e le poche opere esposte alla mostra parigina, anteriori a quell'epoca, ci danno completamente ragione: quelle figure di donatori, di vescovi, di personaggi, che si vedono nelle pagine miniate, non hanno nessuna apparenza di ritratti e non sono diverse da quelle di altre persone, chierici, cavalieri, soldati, che assistono alla stessa scena.

Tra i codici francesi importantissimi, ma in gran parte già noti, non ne mancano di italiani e di questi dirò specialmente qualche cosa.

Degno di attenzione è un *libro d'ore* (*latin* 757) aperto ad una pagina in cui è rappresentata la Madonna seduta in trono col Bambino in braccio, e da un lato un cavaliere inginocchiato, in ricche vesti, con capelli biondi lunghi, il quale, malgrado lo stemma e la divisa, non è

Parigi - Collezione Schefer. Miniatura persiana (sec. XIV).

stato identificato; il codice, ricchissimo di miniature, può datarsi dal 1394 o 1395 ed è certamente miniato nell'Italia del nord, sotto

l'influenza di modelli non italiani. Il colorito chiaro è proprio delle miniature italiane, ma certi tipi di soldati e di santi, le figure di animali sembrano tolti dalle pagine di un manoscritto tedesco.

Un mirabile esemplare della Sforziade di Antonio Piacentino, (*italien* 372) porta un ritratto di Francesco Sforza, a cavallo, su un ricchissimo fondo architettonico sotto un grande arco tutto decorato; si può datare dal 1491 ed è uno dei più squisiti saggi della miniatura lombarda; notevole è il ritratto del senatore veneziano Giacomo Antonio Marcello, in profilo, con lunghi capelli e tunica di velluto rosso, dipinto su un codice dell'anno 1453, certamente nel Veneto, a Padova o a Venezia (Biblioteca dell'Arsenale n. 940), che ricorda i Vivarini e il Mantegna.

L'arte francese è molto più largamente rappresentata, quantunque manchino delle *rivelazioni* essendo i manoscritti per la maggior parte già noti. Ricordiamo un curioso salterio della fine del secolo XIII (*lat.* 10435), una Bibbia del 1362-63 col ritratto di Carlo V; le *Grandes chroniques de France* del 1379, le *Heures d'Anjou* pure della fine del secolo XIV; e più tardi le *Grandes Heures* del duca di Berry, uno dei manoscritti francesi più riccamente ornati ed eleganti (*latin* 919); le *Heures* di Margherita d'Orleans, (*latin* 1156), le *Grandes Vigiles* di Carlo VII, e tanti altri capolavori del secolo XV. Al principio del XVI primeggia il miniatore Jean Bourdichon che illuminò le *Heures* di Anna di Bretagna (*latin* 9474) e forse anche la *Relation de la campagne de Louis XII en Italie* (*français* 5091).

Accanto alle miniature c'è una gran sala consacrata ai disegni, ai così detti *crayons* tanto usati in Francia al secolo XVI-XVII; ma anche qui non mancano opere italiane; segnaliamo un bel ritratto di giovane, acquarellato, di scuola veneziana; un ritrattino di fanciullo, a punta d'argento, opera della scuola belliniana, un altro busto di giovinetto con cappello piumato, che il catalogo assegna ad Antonello da Messina, ma che ha piuttosto rapporti con Melozzo da Forlì. Tra i *crayons* francesi alcuni sono veramente deliziosi; eseguiti in poco tempo e in modo molto sommario pure rendono con evidenza grandissima il carattere dei personaggi, accentuando le loro note caratteristiche: è questa un'arte tutta propria dello spirito francese così pronto e penetrante, e che fuori della Francia non ebbe fortuna. Pochi tocchi precisi rendono con evidenza prodigiosa le varie fisionomie; negli occhi dei vari personaggi par di leggere i pensieri che passano nell'interno; le belle dame dalle alte pettinature e dai collaretti di trine, i cavalieri e i nobili vivono, sentono, parlano in quei ritratti che paiono fotografie istantanee. Fra gli autori di questi disegni primeggiano i due fratelli Clouet e la loro numerosa bottega, e più tardi Nicolas Quesnel, Jean De Court, e Pierre Dumonstier.

La vendita della collezione Ch. Sedelmayer. — Nei primi di giugno, si è venduta all'asta la celebre collezione dell' antiquario Ch. Sedelmayer, tra le raccolte private d'Europa una delle più importanti, la quale ha fruttato nel suo insieme circa cinque milioni. I quadri di scuola italiana, in gran parte di prima importanza, non hanno però raggiunto prezzi molto alti, sebbene ci fossero tra essi opere autentiche di Tiziano, Paris Bordone, Cima, Solario, Mazzola, Moroni, Tintoretto, Sebastiano del Piombo, Bonsignori, ecc. Le cifre più alte furono raggiunte da un quadro rappresentante Cristo che paga il tributo, proveniente dalla raccolta Brancaccio e attribuito al Tiziano (a me sembra molto inferiore alla sua fama, e piuttosto opera di un seguace), venduto lire 104.000; a 119.000 salì un ritratto pure del Tiziano; a 46.000 un ritratto ascritto a Bartolomeo Veneto, ma alquanto posteriore a questo maestro, e molto ritoccato; a 19.500 una grande *Annunciazione* di Marco Palmezzano,

Parigi - Biblioteca Nazionale. Libro d'ore (lat. 757).
Arte italiana (sec. XIV).

Parigi - Biblioteca Nazionale « La Sforziade »
(ital. 372).

Parigi - Biblioteca Nazionale. Vita di Bianca di Castiglia
(cod. 5715).

Parigi - Biblioteca Nazionale. Storia di Bretagna
(cod. 8266).

identica a quella della pinacoteca di Forlì che alcuni vogliono assegnare a Melozzo, ma molto ridipinta; 35.000 lire fu venduta una *Sacra*

Parigi - Biblioteca Nazionale.
Ritratto di Antonio di Borbone re di Navarra (sec. XVI).

Famiglia del Tiziano; 11.000 una *Madonna e santi* a torto attribuita al Francia, mentre non appartiene neanche alla sua bottega, ma pare piuttosto umbra. Relativamente salirono a prezzi molto elevati le opere di artisti più tardi, specialmente di Canaletto e del Guardi. Essendomi stato permesso di studiare con comodo le opere italiane e concessemi le fotografie, rimando a un altro numero dell'*Ausonia*, uno studio preciso della collezione Sedelmayer, ormai dispersa ai quattro venti.

Esposizione Chardin e Fragonard. — Un comitato di amatori e conoscitori d'arte ha organizzato una esposizione d'opere dei due deliziosi settecentisti francesi Chardin e Fragonard, che si è inaugurata l'11 giugno. Vi hanno concorso tutti i più ricchi collezionisti; i Rothschild, che presentano più di trenta quadri, Pierpont Morgan, l'imperatore di Germania, il principe Liechtenstein, ed altri moltissimi.

L'arte severa e profonda di Chardin, e la grazia più spirituale e più brillante di Fragonard, attirano molti visitatori a questa bella mostra, che si ripeterà oramai ogni anno in onore di tutti i grandi maestri della vecchia scuola francese. A qualcuno potrà sembrare strano che per questa prima esposizione si siano riuniti insieme Chardin e Fragonard, due artisti così diversi di temperamento; il primo, il maestro dell'opera completa e rifinita, curata nei più riuniti dettagli fino allo scrupolo; l'altro il pittore che schizza appena le sue figure e si compiace piuttosto di lasciare indovinare i

Biblioteca Nazionale
Daniele Dumonstier, Ritratto di dama ignota.

dettagli che disegnarli. Ma forse il Comitato organizzatore ha cercato questo contrasto per far meglio risaltare le qualità caratteristiche

dei due maestri, e io trovo che non ha fatto male; dove però non mi pare che si sia fatto bene è nella mescolanza in cui le opere dei due pittori sono disposte nella sala, perchè nuoce un poco, e confonde l'osservatore. Il catalogo comprende 240 numeri, quadri, disegni, pastelli, miniature; molti dei quali erano ignoti o quasi al pubblico; e non si esagera dicendo che i due squisiti settecentisti escono da questa mostra in una luce nuova.

Esposizione d'arte russa al Musée des Arts décoratifs. — Per tutto il mese di giugno è esposta al Pavillon de Marsan una ricca collezione di oggetti d'arte russa, dal secolo XIII al XVIII,

appartenente alla principessa di Tenicheff. Specialmente importanti sono le stoffe ricamate del secolo XV e XVI, alcune icone dipinte, cofanetti scolpiti in legno e in avorio e oggetti d'oreficeria; molto numerosa anche la raccolta dei codici illustrati, quasi tutti però d'epoca tarda, Le tavolette dipinte, disposte in ordine cronologico, danno un'idea abbastanza chiara dello svolgimento dell'iconopittura russa, che, partita dalla bizantina, si affrancò presto da quella, svolgendosi per suo conto e modificandosi nei varii centri e nelle varie regioni della Russia.

Parigi, giugno 1907.

ANTONIO MUÑOZ.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

PREISTORIA ITALICA.

Le grotte Grimaldi. — In magnifica edizione S. A. R. il Principe di Monaco fa pubblicare la cronaca accurata e lo studio completo degli scavi eseguiti nelle grotte dette Grimaldi o dei Balzi Rossi. I risultati di quegli scavi, che da gran tempo appassionano i dotti, furono ampiamente illustrati e discussi l'anno decorso nel Congresso internazionale d'archeologia preistorica (cfr. *Ausonia*, 1906, p. 125) riconoscendosi generalmente l'appartenenza delle tombe rinvenute al periodo quaternario. Della ricchissima pubblicazione sono uscite a tutt'oggi le parti seguenti: I, *Historique et description* par le chanoine L. de Villeneuve; II, *Géologie et paléontologie* par Marcellin Boule; III, *Anthropologie* par le dr. René Verneau; seguirà: *Archéologie* par E. Cartailhac.

Le scoperte del dott. Rosa nella valle della Vibrata e la civiltà primitiva degli Abruzzi e delle Marche. — Il ricco materiale preistorico raccolto dal dott. Concezio Rosa nella valle della Vibrata restò per la morte immatura di lui per la più gran parte inedito, e in ogni modo non mai si tentò da altri il lavoro d'insieme che il Rosa si proponeva, e che doveva illustrare la vita antichissima delle regioni abruzzese e marchegiana, dove pure all'inizio dei tempi storici si conservavano riti e costumi della più remota antichità. Il Colini pubblica e illustra con singolare dottrina il materiale dell'età della pietra sia della collezione Rosa, ora quasi per intero nel Museo Preistorico di Roma, sia di altri trovamenti abruzzesi e marchegiani.

Gli oggetti di tipo paleolitico non si rinvennero finora in quelle due regioni in strati geologici ben definiti, ma fluitati dalle acque o per altre ragioni rimossi dal luogo loro; è però da ritenere, per le circostanze stratigrafiche in cui oggetti simili si rinvennero in altri paesi, e specialmente nelle contrade vicine (Puglie, isola di Capri), che gli strumenti amigdaloidi di tipo *chelléen* possono rimontare al periodo quaternario. Dall'esame del materiale Rosa e dell'altro copiosissimo raccolto dal cav. Del Viscio intorno al Gargano e donato al Museo Preistorico di Roma, il Colini trae notevoli argomenti in favore dell'idea già esposta dal Pigorini, che l'industria *chelléenne* continuò modificata e ingentilita nell'epoca geologica nostra, mantenendo in uso alcuni oggetti caratteristici anche durante l'età neolitica. Tale persistenza di sviluppo si potrebbe principalmente osservare nelle Marche, negli Abruzzi e nelle Puglie, dove visse nel periodo quaternario una popolazione abbastanza numerosa, che trovò condizioni favorevoli a perseverare nelle sue antiche industrie, e non subì le profonde modificazioni di altri paesi divenuti inabitabili o quasi durante i periodi glaciali. Anche la suppellettile di tipo *mousterien* è largamente rappresentata in Italia; per alcune regioni si può stabilire, che essa coesistesse con quella di tipo *chelléen*, trovandosi l'una come l'altra accompagnata da una fauna quaternaria interglaciale di clima caldo. Per le Marche e per gli Abruzzi, in

mancanza di ricerche sistematiche, non si può stabilire, se l'industria *mousterienne* rappresenti uno stadio successivo a quella *chelléenne,* oppure se fu ad essa contemporanea. Importantissimo però in Abruzzi e nelle Marche è un terzo gruppo di antichità rappresentato da asce scheggiate, da picche e da quegli strumenti che i paletnologi francesi chiamano *tranchets* e *coupoirs.* Tali oggetti mancano o sono estremamente rari nelle altre regioni d'Italia, mentre si trovano abbondanti in Francia, nel Belgio, in Olanda, in Danimarca, ecc. Pertanto nelle valli della Vibrata e dell'Alento, nei dintorni della Maiella e nel promontorio Garganico noi vediamo succedere all'età paleolitica una fase di civiltà più evoluta, sorta durante il quaternario, ma protrattasi nell'età neolitica di cui assimila elementi e prodotti. Negli Abruzzi pertanto e nelle Marche non si ha uno *hiatus* tra il periodo paleolitico e il neolitico (in *Bull. di Paletn. It.*, 1906, pp. 117-170 e 181-268).

Tombe neolitiche sconvolte ha osservato il prof. P. E. Stasi nella Grotta dei Diavoli presso Badisco in prov. di Lecce (*Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, 1906, p. 17).

Tombe eneolitiche già violate furono rinvenute a Luogosanto, e un ripostiglio di bronzi arcaici ridotti in minutissimi frammenti a Sorso, l'uno e l'altro luogo in prov. di Sassari (Taramelli in *Arch. stor. sardo*, I, pp. 419-420).

La grotta preistorica di Pertosa in provincia di Salerno. — Il prof. Carucci, che avea cominciato a occuparsi della grotta nel 1897, vi condusse scavi su ampio raggio e a grande profondità, trovando una seconda palafitta sotto quella trovata già dal Patroni (cfr. *Mon. dei Lincei*, IX, p. 545) corredata di un materiale archeologico più antico che egli ascrive all'età neolitica, mentre attribuisce all'eneolitica quello della palafitta superiore. Tra il materiale nuovo notevoli due pugnaletti di rame e un'ascia a

margini rialzati, alcuni scodellini con foro mediano dall'A. interpretati come portafiaccole, e numerosi vasetti minuscoli trovati insieme raccolti e probabilmente da riguardarsi come una stipe votiva.

Un dolmen sardo di Birori in provincia di Cagliari pubblica A. Taramelli (*Bull. di Paletn. It.*, 1906, p. 268).

Stazione su palafitte. — Dei lavori agricoli posero in luce un notevole materiale appartenente alla stazione su palafitte del laghetto della Costa presso Arquà Petrarca esplorata già dal Cordenons e dal Moschettini (cfr. Alfonsi in *Not. degli Scavi*, 1906, p. 353).

Le più antiche monete. — Nel corso di numismatica tenuto all'Università di Atene, e pubblicato in riassunto in *Journal internat. d'arch. et numism.*, IX, p. 147, lo Svoronos si è occupato dei grandi pani di rame trovati a Creta, a Cipro, in Eubea, a Micene e in Sardegna sui quali aveva già scritto il Pigorini in *Bull. di Paletn. It.*, 1904, p. 91. Lo Svoronos pensa non senza esitazione a tre sistemi monetari che avrebbero per base un peso di 37 chilogrammi a Cipro, di 33 a Creta e in Sardegna e di 23 a Micene.

Pernumia presso Este. — *Frammenti di fittili preromani* trovati dai contadini a Pernumia presso Este danno i primi indizi, che anche colà doveva trovarsi uno di quei piccoli villaggi preistorici di cui il territorio atestino è ricchissimo (cfr. Prosdocimi in *Not. degli Scavi*, 1906, p. 176).

Territorio capenate. — Di scavi eseguiti da privati in necropoli del territorio capenate rende conto R. Paribeni in *Not. degli Scavi*, 1906, p. 178 e in *Mon. ant. della R. Acc. dei Lincei*, XVI, pp. 277-490. Parte notevole della suppellettile è ora conservata nel Mus. Preistorico di Roma.

Sepolcreto arcaico del Foro Romano. — In *Notizie degli Scavi*, 1906, p. 253 è un sesto rapporto di G. Boni sulla esplorazione di questo sepolcreto. Sono descritte la tomba B a fossa e i tre pozzi V, X, Y. La tomba X a cremazione appare troncata da quella a inumazione B. Il prof. Tedeschi aggiunge note antropologiche sui resti umani di quelle tombe.

L'armamento delle popolazioni villanoviane al nord dell'Appennino è studiato sul materiale del Museo di Bologna dal dott. Grenier. L'A. rileva la scarsezza delle armi nelle tombe di quell'età, e dà grande importanza all'ascia da combattimento che ravvicina alla *cateia* delle popolazioni galliche della storia (*Revue archéologique*, 1907, I, p. 1).

Suppellettile gallica. — Nel *Bollettino della Società pavese di Storia patria*, (1906, fasc. IV) G. Patroni dà notizia di suppellettile gallica trovata dall'ing. Sassi in Groppello Cairoli, appartenente a un forte gruppo di tombe galliche, donde provengono anche altri oggetti conservati a Zerbolò e al Museo civico di Pavia. ⁂ A Malnate presso Varese furono rinvenute due tombe galliche, in una di esse era una spada di ferro con impugnatura di bronzo terminata in alto da una rozza testa umana. Il Castelfranco, che pubblica la tomba, dà notizia di varie altre spade dello stesso periodo ugualmente decorate (in *Rivista Archeologica della prov. di Como*, fasc. 53-54).

Paletta di bronzo. — Il Ghirardini illustra una paletta di bronzo di ignota provenienza ora nel Museo Preistorico di Roma. La forma del manico, i cui trafori ricordano l'elsa di certe spade ad antenne, e la figura d'un cervide graffito sulla parte piatta che ricorda figure simili di situle di bronzo, fanno ritenere all'A. che l'oggetto possa riannodarsi al materiale paleoveneto, ed ascriversi circa al secolo v a. C. (*Bull. di Paletn. It.*, 1906, p. 271).

Ritrovamenti varî. — Nel *Bullett. di Paletn. It.*, 1906, pp. 173 e 282 si possono trovare notizie di piccoli rinvenimenti interessanti la preistoria avvenuti di recente a Teolo (Padova) Giubiasco (Canton Ticino), Zelbio (Como), Barzanò (Como), Spoleto, Teramo, Termini Imerese, Ospo e Nesazio (Istria), Lozzo Atestino (Padova), Alba (Cuneo), Castiglione d'Orcia (Siena), Grotta della Molpa (Salerno), Avetrana (Lecce), Villa Claro (Cagliari).

Cranî di una necropoli eneolitica. — Negli *Atti della Soc. rom. di antr.* 1907, p. 13, il prof. Sergi studia 63 cranî trovati nella necropoli eneolitica di Angelo Ruju presso Alghero attribuendone 53 alla razza eurafricana, 10 alla eurasica.

Amuleti preistorici. — Cuspidi di freccia, o accettine di pietra forate o fasciate di striscette metalliche, pendaglini diversi, frammenti di osso e di corno sono noti amuleti rinvenuti in tombe dell'età del ferro e in strati anche anteriori (rotelle di crani umani fin nell'età neolitica). Il Bellucci pubblica alcuni di questi amuleti della sua ricchissima collezione, ponendoli a riscontro con esemplari identici usati attualmente (Bellucci, *Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*, Perugia, 1907).

Pittura corporale e tatuaggio. — Un breve articolo riassuntivo sulla « Pittura corporale e tatuaggio in età preistorica » scrive il Dechelette in *Rev. arch.*, 1907, I, p. 38-50.

Introduzione alla storia romana. — Con questo titolo si è pubblicato dall'editore Alcan a Parigi la traduzione in francese dell'opera stampata nel 1904 in russo da Basilio Modestov. Questo valentuomo, di cui tutti compiangiamo la recente perdita, venuto in Italia nel 1891 filologo e professore di letteratura latina, trovò necessario in matura età ampliare i confini del suo campo di studi, e per ben intendere la storia e la vita romana rimontare ai primi

indizi della civiltà in Italia. Per tal modo, intrapreso lo studio delle moltissime e non poco disperse pubblicazioni di paletnologia italiana, ci ha dato un buono e utilissimo riassunto dello stato attuale della scienza. Il materiale gli è stato fornito quasi per intero dall'opera di raccolta e di illustrazione compiuta nell'ultimo mezzo secolo da studiosi italiani illustri e modesti, spinti in questo campo di studi dall'apostolato fervido e sapiente di Luigi Pigorini; ma purtroppo nessuno dei dotti italiani, pur così benemeriti per singole ricerche, aveva pensato a raccogliere per comune utilità tutti i risultati ottenuti. Di questo dobbiamo esser grati al Modestov, la cui opera, se anche non in tutto perfetta, costituirà pur sempre un punto di raccordo e di partenza. Non posso nei brevi termini di un notiziario dar conto minutamente del libro; i primi due capitoli trattano dell'età paleolitica e neolitica. Nel terzo capitolo (civiltà eneolitica), affermata la grande importanza che acquista il Mediterraneo orientale, e specialmente Cipro, alla cui fama egli si mostra forse anche troppo devoto, affronta la questione etnografica, chiamando Liguri questi primitivi abitatori d'Italia, facendoli parenti degli Iberi, e accettando le teorie del Sergi sulla origine africana di queste due genti. Per le palafitte e per le terremare l'autore accoglie le conclusioni del Pigorini e dell'Helbig, che si tratti di una immigrazione di nuove genti di stirpe ariana che portano il bronzo e l'uso della cremazione, e che entrano in Italia dalle Alpi orientali. Così pure riconosce col Pigorini la stretta relazione tra le terremare e la primissima civiltà latina, ma da quelle e da questa vuole distaccare la civiltà di Villanova o degli Umbri che egli crede venuta pure dalle Alpi orientali, ma in altro tempo e forse per vie diverse da quelle tenute dai terramaricoli. Nella seconda parte si occupa con molta diligenza della questione etrusca, sostenendo l'origine orientale di questo popolo e il suo approdo primo nel mar Tirreno, sulle cui coste essi

sono già stabiliti nel secolo VIII a. Cr. Questo brevissimamente il contenuto del libro del Modestov nella sua traduzione francese, alla quale mancano però due capitoli sui Japigi e sui Messapi, pubblicati già nell'edizione russa, e che l'autore desiderava forse di rifare.

ROBERTO PARIBENI.

SCULTURA GRECA.

Rilievi in avorio arcaici. — Due piccoli rilievi arcaici in avorio trovati in Ruvo e provenienti dalla Collezione Guilhou forniscono a L. Pollak l'occasione di raccogliere ed illustrare tutti i monumenti analoghi in avorio od osso sparsi nei diversi musei d'Europa. I due rilievi di Ruvo presentano, l'uno due donne distese su *klinai* a banchetto, l'altro un giovane che salta a terra da cavallo. Gli altri rilievi offrono scene simili di banchetto, oppure corse su carri, cacce, mostri marini, figure di animali. Questi rilievi costituivano evidentemente il rivestimento dei lati lunghi o corti di piccole cassette e dovevano essere anche rialzati con policromia o doratura come lo indicano le innegabili tracce.

L'A., dopo aver dato l'elenco completo di tutti i rilievi esistenti, li esamina nelle loro caratteristiche di stile e ne pone in luce gli innegabili elementi assiro-ionici. Passando poi alla determinazione del loro paese d'origine, tenendo anche conto del fatto che alcuni di essi provengono da Cipro e che alcuni altri presentano nella loro parte posteriore graffiti dei segni dell'alfabeto cipriota, il Pollak è disposto a vedere in tutti questi rilievi un prodotto dell'arte cipriota sotto l'influenza della corrente assiro-ionica. La data della loro creazione sarebbe il VI secolo a. C. (L. POLLAK, *Archaische Elfenbeinreliefs*, in *Röm. Mitt.*, 1906, pp. 314-330, tt. XV-XVI).

Il così detto Trono Ludovisi viene sottoposto ad esame per le sue rappresentazioni laterali da M. P. Nilsson. L' A. accetta l'ipotesi del Petersen che il monumento sia un trono, ma ritiene possibile che la statua della divinità non vi fosse rappresentata seduta, ma in piedi come l' Apollo di Amicle. Egli riconosce inoltre col Petersen nella figura nuda che suona il doppio flauto un'etera ma nella figura velata, anzichè una sposa, vede una semplice gentildonna nell'abbigliamento in cui forse si presentava in pubblico. Dato ciò, ricorda che una festa ad Afrodite veniva celebrata in Corinto da etere e da gentildonne: a questa festa può forse riferirsi il rilievo Ludovisi. In tal modo vien confermata l'ipotesi che nella parte centrale del rilievo si abbia la rappresentazione della nascita di Afrodite dal mare. L' A. conclude congetturando che il trono Ludovisi abbia appartenuto all' Afrodite di Acrocorinto e che sia stato portato a Roma dai soldati di Mummio dopo il sacco della città. (M. P. Nilsson, *Zur Erklärung des Ludovisischen Marmorthrones* in *Röm. Mitt.*, 1906, pp. 307-313).

L' Auriga di Delfi. — È ben noto che l' Homolle pubblicando questa statua faceva la congettura che alla quadriga appartenesse come base un blocco con un'iscrizione dedicatoria di Polyzalos che egli identificava con il giovane fratello di Gelone di Siracusa. Ma la congettura dell' Homolle fu scossa dall'osservazione di O. Washburn che notò come l'iscrizione fosse stata nuovamente incisa sopra una abrasione e che sotto quest'abrasione riconobbe le tracce di alcune lettere dell'antica iscrizione: ΛΑΣΑΝΕ . . . , e da quella dello Svoronos che in questa iscrizione frammentaria trovò la conferma della sua ipotesi che la quadriga fosse da identificare con quella dedicata dalla città di Cirene e ricordata da Pausania. Difatti lo Svoronos nelle lettere ΛΑΣ vede l'avanzo del nome del re di Cirene Arkesilas IV e in Polyzalos, il nuovo dedicante, propende a vedere il nome del capo di parte democratica che ad Arkesilas IV avrebbe tolto trono e vita. Ora F. v. Duhn ritorna sul problema e, dopo aver additato tutte le difficoltà di fatto che si oppongono all'ipotesi dello Svoronos, propone un altro supplemento per l'iscrizione abrasa, egli vi ricostruisce il nome di Anaxilas e pensa al tiranno di Reggio. Secondo il v. Duhn, Anaxilas sarebbe morto prima che la quadriga da lui ordinata, certo a ricordo di una sua vittoria, pure già pronta fosse stata pagata e innalzata in Delfi, e Polyzalos di Siracusa che era con lui imparentato, sarebbe subentrato a lui in questo dovere e avrebbe quindi dedicato la quadriga a suo nome: di qui l'abrasione della vecchia iscrizione. Qualora si ammetta come originario dedicante della quadriga Anaxilas di Reggio il v. Duhn trova naturale la congettura che l'artista del gruppo debba essere stato Pythagoras di Reggio. E all'arte di Pythagoras infatti avevano già pensato, per le sole caratteristiche stilistiche della statua, già altri archeologi. (F. v. Duhn, *Zum Wagenlenker von Delphi,* in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 421-429).

Di questo parere non è per altro il Furtwängler il quale piuttosto inclina a ritenere probabile la ipotesi dello Svoronos che vedeva in questa quadriga quella di Cirene: e quindi egli crede che l'auriga di Delfi sia la figura di Battos l'eroe fondatore della città. Egli per altro non si nasconde la difficoltà che si oppone a tale congettura: Pausania ricorda come auriga del carro la figura di Kyrene e quindi auriga non avrebbe potuto essere nello stesso momento Battos. Invece lo stile della statua non si opporrebbe a tale congettura, giacchè Pausania dà come autore della quadriga di Cirene Amphion di Knossos che uscì dalla scuola di Kritios, e di Kritios infatti l'auriga ricorda lo stile. Il Furtwängler infine si domanda se non sia possibile un'altra congettura, se cioè non appartenga alla statua la pietra con l'iscrizione dell'artista Sotadas di Thespiai che per il luogo di ritrovamento, le misure, le grappe

e tutto l'aspetto apparve da principio appartenerle. Anche ciò non troverebbe nessuna difficoltà per lo stile giacchè l'arte beotica del secolo v era sotto l'influenza dell'arte attica. (A. Furtwaengler, *Zu Pythagoras und Kalamis*, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1907, pp. 157-160).

Un altro contributo al problema dell'iscrizione dell'auriga di Delfi porta C. Robert, il quale col Furtwängler accetta l'ipotesi dello Svoronos, che l'auriga appartenga alla quadriga dei Cirenei, ma cerca di sciogliere la difficoltà che il Furtwängler trova nel fatto che Pausania dà come guida del carro non Battos ma la Dea stessa Kyrene. Egli crede infatti che Pausania abbia male interpretato le figure nel gruppo ed a causa del vestito lungo abbia preso per Kyrene la figura dell'auriga. Del resto Pausania avrebbe anche errato nel denominare Battos colui che invece era il donatore del carro Arkesilas IV, ed avrebbe commesso tutti questi errori leggendo male la iscrizione dedicatoria. Così egualmente per il Robert è possibile che Pausania abbia preso per la Libye la Pizia coronante Arkesilas. Dato ciò si può spiegare perchè sia stata cancellata nella pietra la primitiva iscrizione: Arkesilas, il quale dopo la vittoria in Delfi del 462 ne desiderò una in Olimpia, e la ottenne nel 460, può aver voluto ricordare questa seconda vittoria nel suo primo donario e quindi aver sostituito in parte la vecchia iscrizione con una nuova. Il Robert quindi considera πολύζαλος un aggettivo e tenta la ricostruzione della dedica che doveva dapprima consistere di due esametri e dovette poi essere ampliata in due distici. (C. Robert, *Der delphische Wagenlenker*, in *Nachr. der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil. hist. Klasse*, 1907, pp. 258-262).

Kalamis. — Il problema della personalità artistica di Kalamis tenta sempre più gli archeologi. Negli ultimi tempi han dedicato degli

studî a quest'artista E. Reisch, F. Studniczka, A. Furtwängler.

Apre la serie E. Reisch che per istabilire la cronologia dell'attività artistica di Kalamis prende anzi tutto in esame la testimonianza di Pausania X 19, 4 che dà come autore di uno dei frontoni del tempio di Apollo a Delfi uno scolaro di Kalamis, Praxias di Atene, il quale sarebbe morto durante l'opera. Ora gli scavi francesi han mostrato con ogni certezza che il tempio che Pausania vide in Delfi non fu il tempio costruito dagli Alcmeonidi alla fine del vi secolo a. C., giacchè esso era andato già distrutto nel primo terzo del iv secolo a. C., ma un nuovo tempio che ne aveva preso il posto, e che doveva appunto essere stato costruito tra il 370 e il 330 a. C., come attestano varie notizie letterarie e epigrafiche. Che del resto i frontoni veduti da Pausania non potessero essere quelli del tempo degli Alcmeonidi lo prova il fatto che tra le loro figure egli ricorda Helios tramontante, motivo che doveva essere certamente una rielaborazione dell'Helios sorgente del Partenone e che già da solo doveva indurre a considerare i frontoni di Delfi come postfidiaci. Per ciò che riguarda poi l'artista Praxias di Atene, ricordato da Pausania come l'autore del frontone orientale del tempio, tre iscrizioni conservate colla sua segnatura provano, per elementi intrinseci e estrinseci, che egli deve aver vissuto e lavorato tra il 370 e il 350: ovvia è quindi la congettura che la sua attività possa essersi spinta giù sino al 340, verso il qual tempo, morendo, avrebbe lasciata incompleta la sua opera. Se ora tutto tende a far apparire come certa la notizia di Pausania intorno a Praxias quale autore del frontone del tempio non abbiamo ragione per mettere in dubbio l'altra con cui Praxias è fatto scolaro di Kalamis, e quindi siamo indotti ad ammettere l'esistenza di un Kalamis giovane nella prima metà del iv secolo a. C. da distinguersi dal Kalamis celebre della

prima metà del v secolo. Giunto a tale conclusione il Reisch cerca di raccogliere una intera serie di altre testimonianze per provare l'esistenza di un Kalamis giovane.

E comincia ad osservare che la notizia di Plinio (XXXIV, 71), per la quale Prassitele avrebbe collocato un auriga di sua fattura sopra una quadriga di Kalamis, e che si soleva spiegare o colla ipotesi che, dopo ottanta anni, sopra una quadriga lasciata vuota, non si sa per qual ragione, da Kalamis fosse stata collocata con strana sconcordanza di stile una statua di Prassitele, o con l'altra ipotesi che si trattasse di una notizia riguardante non Prassitele il giovane ma un preteso Prassitele il vecchio, viene ora invece ad acquistare tutto il suo valore perchè l'esistenza di un Kalamis giovane contemporaneo di Prassitele ci dà la chiave della cooperazione dei due artisti nella quadriga. E la data di quest'opera potrebbe essere collocata tra il 380 e il 365. Ma non solo con Praxias e Prassitele ma anche con Skopas è strettamente legato il nome di Kalamis nella tradizione letteraria, giacchè secondo gli *Sch. ad Aeschin.*, I, 188 (confr. Clem. Alex., *Protrept.*, p. 47) delle tre statue di Eumenidi, che esistevano nel santuario dell'areopago ateniese, quella di mezzo era di Kalamis, le altre due erano di Skopas. Anche qui s'era cercato di spiegare la notizia con ipotesi analoghe o pensando che Skopas avesse aggiunto due statue a quella antica di Kalamis o che si trattasse non del celebre Skopas ma di uno Skopas più vecchio di due generazioni. Una ultima conferma alla sua ipotesi dell'esistenza di un Kalamis artista nella prima metà del iv secolo il Reisch la trova nel fatto che Plinio (XXXIV, 71) dà Kalamis come autore di *bigae* giacchè queste *bigae* debbono essere state dei donarî agonistici, ed ora la gara delle bighe in Olimpia e Delfi fu istituita solo tra la fine del v e il principio del iv secolo a. C.

Dopo essere giunto alla determinazione dell'esistenza di un Kalamis giovane il Reisch passa all'esame delle opere che possono essere considerate come appartenenti con sicurezza a Kalamis il vecchio. Esse sono: 1° i due garzoni a cavallo a lato della quadriga, opera di Onatas, ordinata da Hieron per le sue vittorie in Olimpia nel 468 e dedicata da Deinomenes dopo la morte di Hieron nel 467-466. (Paus. VI 12, 1, confr. VIII 42, 8); 2° il donario degli Agrigentini per le loro vittorie sui Libî e sui Fenici, consistente in un gruppo di fanciulli adoranti e innalzato probabilmente secondo l'A. dopo la morte di Theron (472) e la cacciata di suo figlio (471) (Paus. V 25, 5); 3° la statua di Ammon in Tebe dedicata da Pindaro probabilmente verso il 462 (Paus. IX 16, 1); 4° l'Apollo colossale in bronzo che secondo Plinio (XXXIV, 39) M. Lucullo portò nel 72 a. C. da Apollonia Pontica in Roma (Strab. VII, 319), e che per lo stile, quale si può desumere dalla sua riproduzione nelle monete di Apollonia, doveva appartenere agli anni tra il 480 e il 450 a. C.

Da tutte queste opere risulta in complesso che l'attività di Kalamis il vecchio deve essersi svolta tra il 480 e il 460, cioè 80-100 anni prima di quella di Kalamis il giovane.

Il problema della paternità della statua colossale di Apollo, proveniente da Apollonia Pontica, che in Plinio viene ricordata senza nome di artista ma che in Strabone è, con leggiera correzione del testo, opera di Kalamis trae poi il Reisch a domandarsi se il Kalamis *caelator* più volte ricordato da Plinio sia il giovane o il vecchio, ed egli viene alla conclusione che debba essere il giovane. A lui allora apparterrebbe la statua in marmo di Apollo ricordata da Plinio (XXXVI, 36) come esistente negli Orti Serviliani. E con questa il Reisch apre la serie delle statue che, per congetture più o meno probabili, attribuisce a Kalamis il giovane. Esse sono: 1° la statua in marmo pario di Dionysos che si trovava nel tempio di Tanagra (Paus. IX 20, 4)

e che appare riprodotta su monete tanagree di Antonino Pio e M. Aurelio; 2° la statua di Hermes Kriophoros che si trovava egualmente in Tanagra (Paus. IX 22, 1); 3° l'Apollo Alexikakos che si trovava in Atene dinanzi al tempio di Apollo Patroos (Paus. I 3, 4); 4° l'Asklepios giovane di Sicione, opera criselefantina (Paus. II 10, 3); 5° la statua di Alcmene ricordata da Plinio (XXXIV 71) che potrebbe anche essere una delle figure del donario degli Argivi in Delfi (Paus. X 10, 5) portata forse da Nerone a Roma; 6° la statua di Hermione dedicata dai Lacedemoni in Delfi (Paus. X 16, 4); 7° la Nike Apteros dedicata dai Mantineesi in Olimpia (Paus. V 26, 6).

Dopo queste attribuzioni il Reisch affronta il problema della statua di Afrodite opera di Kalamis ricordata da Pausania (I 23, 2) sull'Acropoli e della Sosandra ammirata da Luciano (Εἰκόνες 4) ἐς τὴν Ἀκρόπολιν ἀνελθών. Egli non crede che si possa dimostrare l'identità delle due statue, come da molti è ammessa, e dovendo quindi per il giudizio sulla Sosandra limitarsi alle osservazioni di Luciano cerca anzi tutto di stabilire quale personalità si nasconda sotto il nome di « Sosandra » (Εἰκ. 4; Ἑτ. διάλ. 3, 2).

Il Reisch nega che sotto il nome Sosandra si nasconda una figura di Hera o di Athena o di Artemis, e crede piuttosto che questo nome fosse quello di una donna mortale, e che statua di donna mortale fosse l'opera di Kalamis. Data questa premessa egli ritiene la Sosandra una opera ritratto di Kalamis il giovane, probabilmente il ritratto di una sacerdotessa. E tanto più il Reisch vede probabile questa congettura in quanto che egli opina che dalle parole di Luciano sulla Sosandra non si possa trarre l'immagine di un ideale di grazia severa quale è quella che sembrerebbe adatta per un'opera di Kalamis il vecchio. Analogamente il giudizio che di Kalamis dà Dionigi di Alicarnasso (*de Isocr.* 3), paragonando alla sua arte la

χάρις e la λεπτότης dell'oratore Lisia, secondo il Reisch, si adatta di più a Kalamis il giovane.

Un'ultima opera il Reisch attribuisce per congettura a Kalamis il giovane traendone la notizia da una trascrizione (Suarez, Spon) di iscrizioni trovate presso la porta Latina in Roma e ora perdute. Queste iscrizioni erano evidentemente opera romana e dovevano essere state incise su piedistalli sostenenti delle statue portate via dalla Grecia: per una di esse di cui si dà come autore Kalamis, il Reisch ricostruisce il nome Iphitos figlio d'Hippasos peloponnesio e pensa che fosse una figura tolta da un donario dei Focesi in Delfi (Paus. X 1, 10). Da elementi esteriori il Reisch ne conclude che dovesse essere opera di Kalamis il giovane.

Compiuto il lavoro delle attribuzioni il Reisch cerca di delineare in complesso la figura artistica di Kalamis il vecchio e di Kalamis il giovane. Kalamis il vecchio avrebbe svolto la sua attività, quasi unicamente dedicata all'arte del bronzo, tra il 480 (470) e il 460 (450). Sulla sua provenienza nulla sappiamo, ma sulla sua derivazione artistica ci può forse istruire la notizia che egli aveva lavorato con l'egineta Onata. Per i motivi delle sue opere non appare un innovatore: egli si muove dentro la cornice dell'arte del suo tempo, garzoni a cavallo, fanciulli oranti, Apollo colossale, Zeus Ammon. A Kalamis il giovane, invece, si dovrebbe ora piuttosto attribuire la maestria nelle figure di cavalli che ci è attestata dalle fonti letterarie. In complesso, per ciò che riguarda le caratteristiche di stile, in Kalamis il vecchio dobbiamo vedere un artista che marciando sulle tracce di un Hegias o un Onatas ancora non aveva subìto l'influenza del geniale ardimento e della forza creativa di un Pitagora o di un Mirone.

Kalamis il giovane può essere stato il nipote di Kalamis il vecchio e la sua attività

deve essersi svolta tra il 385 e il 362. Egli ha lavorato in Tanagra, nel Peloponneso, in Atene, in Delfi, ma può essere considerato come artista ateniese ed ha cooperato con Prassitele e Skopas. Fu abile tecnico perchè abbiamo testimonianza che lavorò in marmo, bronzo, oro e avorio oltre ad essere cesellatore, e si arrischiò in numerosi compiti (quadrighe, bighe, divinità, eroi, donne del mito, ritratti femminili) sicchè in questa sua varia attività si rivela artista del suo tempo. Soprattutto caratteristiche che egli divide con l'arte della sua epoca sono la tendenza al ringiovanimento delle figure divine, la predilezione per le figure femminili e per figure panneggiate, e la soavità umana che doveva trasparire dalle figure dei suoi Dei. Originale forse fu l'artista nella creazione del giovane Dionysos di Tanagra e nel ringiovanimento di Asklepios, ma il suo merito artistico, se dobbiamo a lui attribuire i giudizî di Luciano e di Dionigi, più che nella forza di caratteristica e nella novità di motivi deve essere stato nella semplicità della concezione e nella grazia delicata dell'esecuzione.

Giunto al termine di questa ricostruzione il Reisch rinunzia per ora a cercare nel nostro patrimonio statuario un gruppo di opere, stilisticamente affini, della prima metà del IV secolo da attribuirsi a Kalamis il giovane, e si pone invece l'ultimo problema letterario come mai nella tradizione antica quei due artisti che portavano il nome di Kalamis siano stati confusi o realmente o apparentemente in una sola immagine. In Pausania evidentemente sotto il nome di Kalamis si nasconde ora il giovane ora il vecchio; Plinio sembra conoscere solo il giovane, Cicerone, e con lui Quintiliano e Frontone, sembra conoscere solo il vecchio, giacchè Cicerone e Plinio evidentemente attingono da due fonti diverse, Cicerone da uno scrittore tardo ellenistico che mostrava un grande interesse per i primitivi della statuaria, Plinio invece probabilmente da una fonte ateniese che, con indirizzo accademico, s'interessava soprattutto dei grandi artisti del IV secolo. Dalla medesima cerchia attica provenivano i giudizî che ritroviamo in Dionigi di Alicarnasso e Luciano. Probabilmente per l'influenza di questi giudizî della cerchia attica, diffusisi in Roma, i Romani tra il 30 a. C. e il 70 d. C., importarono un discreto numero delle opere del giovane Kalamis.

E così Plinio nella trattazione di Kalamis il giovane si trovò sotto la fresca impressione delle opere venute di recente in Roma come Cicerone, al suo tempo, per il giudizio di Kalamis il vecchio s'era trovato sotto quella della statua colossale di Apollo portata da Apollonia Pontica.

La scienza archeologica moderna poi, tratta in inganno dai giudizi di Cicerone e di Quintiliano, e legando talvolta forzatamente tra di loro le notizie, ha fatto completamente sparire sotto la figura di Kalamis il vecchio quella di Kalamis il giovane, ma che l'immagine che di quest'unica personalità s'era creata mancasse dell'interna adesione lo provano i tentativi più o meno felici che si erano dovuti fare per appianare tutte le difficoltà offerte dalle contrastanti notizie letterarie. La resurrezione del nuovo Kalamis riporta in esse ordine ed evidenza. (E. Reisch, *Kalamis*, in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, 1906, pp. 199-268).

A Kalamis dedicava da molto tempo i suoi studî anche lo Studniczka il quale presenta ora i suoi resultati. Egli dichiara anzi tutto che sotto l'influenza di un'idea del Klein (*Kunstgesch.*, I, p. 388) il quale, in seguito ai resultati degli scavi del tempio di Apollo in Delfi, aveva accennato alla possibilità che fosse esistito un Kalamis giovane da identificarsi col Kalamis *caelator* di Plinio, aveva da principio congetturato la esistenza di un'artista Kalamis, nel I secolo d. C. e contemporaneo di Nerone, di quell'imperatore che appunto aveva somministrato denari per la restaurazione del tempio.

Ma ora, dopo lo studio del Reisch, anche egli pensa a un Kalamis della prima metà del IV secolo a. C., e propriamente nipote di Kalamis il vecchio. E così egli ritiene col Reisch che a Kalamis il giovane spetti la figura della Erinni che si trovava insieme alle altre due, opera di Skopas. Invece non è d'accordo col Reisch nell'attribuire a Kalamis il giovane la quadriga sulla quale Prassitele avrebbe posto un suo auriga e così neanche crede che si debbano togliere a Kalamis il vecchio le *bigae* e l'Alkmene ricordate da Plinio. Egualmente altri dubbî solleva contro altre congetture del Reisch, giacchè trova che troppe cose egli ha attribuito a Kalamis il giovane; ma ritiene d'altra parte assai verosimile l'attribuzione a quest'ultimo della statua d' Iphitos che il Reisch ha ricavato dall' iscrizione romana. Solo poco validi sono secondo l'A. gli argomenti per riportare a Kalamis il giovane la statua criselefantina di Asklepios in Sicione, giacchè essa più probabilmente apparteneva al vecchio omonimo. Invece egli è d'accordo col Reisch nel credere la Sosandra opera di Kalamis il giovane e ne completa e giustifica col materiale statuario la congettura. Anzitutto anche egli distacca la Sosandra dalla statua di Afrodite sull'Acropoli e riconosce nella prima una statua ritratto di donna del IV secolo. Poscia egli passa all'enumerazione delle figure che sono state per congettura identificate colla Sosandra: 1° la Dea in uno dei lati del pilastro arcaistico dell'Acropoli; 2° l'Afrodite nella base di uno dei candelabri tiburtini al Vaticano; 3° la Hestia Giustiniani; 4° la figura ammantata di Berlino ricomposta dall'Amelung; 5° la così detta Demetra di Cherchel; 6° la Venus Genetrix; ed osserva in fine che nessuna di queste figure corrisponde per tutti i suoi tratti alla descrizione di Luciano, giacchè, secondo la sua opinione, Luciano nelle Εἰκόνες mette sopra tutto in luce il grazioso avvolgimento di tutta la figura, compresa la testa, nel mantello e negli Ἑτ. διάλ. il vivace passo della danza che fa scoprire le caviglie. Ora tutti questi elementi in un'armonica unità si riscontrano solo in uno dei tipi più leggiadri della statuaria del IV secolo, quello della danzatrice ammantata. Lo Studniczka previene anzitutto l'osservazione che gli potrebbe essere fatta della poca opportunità della dedica di una statua danzante nell'Acropoli, nel santuario della vergine Dea, giacchè egli risponde facendo notare che sull'Acropoli sono stati trovati rilievi con figure di danzatrici di cui uno probabilmente era stato ornamento di base di una di queste statue, e che il motivo della danza poteva anche essere elemento del culto. Tra le figure di danzatrici esistenti nel nostro patrimonio statuario egli crede che la immagine più approssimativa della Sosandra del giovane Kalamis ci sia data dal bel torso della Glittoteca Ny-Carlsberg che fu portato in Europa dall'ammiraglio Spratt (Arndt, *Glypt. Ny-Carlsberg*, t. 65) e il cui tipo variamente imitato e modificato si è poi conservato in altre opere. Ad una statua di danzatrice di questo tipo crede lo Studniczka che appartenga la testa velata di Napoli detta la « Zingarella » colla sua replica nel Museo delle Terme in Roma.

Dopo aver così cercato di dare un' idea dell'arte del giovane Kalamis, lo Studniczka passa al problema dell'origine e dei rapporti di famiglia di quest'artista. Egli crede che Kalamis il vecchio fosse Beota di origine, tanto più che per una piccola città della Beozia aveva compiuto due opere l' Hermes Kriophoros e il Dionysos, e che poscia si fosse trasferito in Atene: in Atene o come cittadino attico o come meteco avrebbe avuto i natali il preteso suo nipote Kalamis il giovane. Tra i due artisti dello stesso nome si può forse congetturare come anello intermedio l'artista Strongylion.

Lo Studniczka passa quindi all'esame delle opere che noi possiamo considerare appartenenti al vecchio Kalamis. Fondandosi sul dato

di Pausania che fa Kalamis cooperatore di Onatas nel donario di Hieron, considera Kalamis uno scolaro di Onatas e crede che all'arte eginetica ci richiami una delle sue opere principali il colosso in bronzo di Apollonia Pontica. Egli dunque deve aver lavorato nel donario di Hieron al principio della sua carriera cioè verso il 466 a. C.: a questo periodo deve anche appartenere il simulacro di Zeus Ammon. Al 450 circa poi deve appartenere il gruppo dei fanciulli oranti dedicati dagli Agrigentini, giacchè lo Studniczka, diversamente dal Reisch, crede che questo donario fosse stato dedicato non dopo le lotte contro i Cartaginesi del 480, ma dopo la lotta contro Ducezio intorno alla loro fortezza Motyon.

Tra questi confini cioè il 466 e il 450 o poco più giù crede lo Studniczka di poter mettere altre opere di Kalamis il vecchio cioè la Nike Apteros che, secondo Pausania, l'autore aveva imitato dallo *xoanon* di Atene che poteva già esistere prima del 450, la Hermione dedicata a Delfi dagli Spartani e forse l'Alcmene che per altro potrebbe anche essere attribuita a Kalamis il giovane.

Lo Studniczka passa poi al problema della statua di Afrodite opera di Kalamis il vecchio dedicata sull'Acropoli da Kallias ed osserva che a questa statua non può appartenere la base colla dedica di Kallias figlio di Hipponikos trovata sull'Acropoli, anzitutto perchè la base portava, come indicano le tracce di attacco, una statua con piedi nudi e l'Afrodite di Kalamis invece doveva essere verosimilmente con piedi calzati, e in secondo luogo perchè nessuna delle figure nelle quali si è voluto riconoscere l'Afrodite Sosandra, e che sono state enumerate più sopra, si adatta per la posizione dei piedi a questa base.

Egli in ogni modo ritiene che l'Afrodite fosse un dono votivo di Kallias il vecchio, il celebre Lakkoplutos, forse a ricordo della sua ambasceria al gran Re nel 448 a. C. che fu l'ultimo importante avvenimento della sua vita e per cui ricevette dal popolo il premio di una statua onoraria nel mercato. Allora si comprenderebbe come egli avesse dedicato una statua di Afrodite sull'Acropoli: forse egli aveva voluto onorarla come divinità dell'Oriente, della Persia, e come dispensatrice del felice viaggio attraverso il mare.

A questo stesso periodo dell'attività di Kalamis attribuisce l'A. quella quadriga di cui ci parla Plinio e che non va ricercata nè in Olimpia, nè in Delfi, ma sull'Acropoli nel donario per la vittoria clistenica sopra i Beoti e i Calcidesi che, andato distrutto nell' incendio persiano, Pericle verosimilmente rinnovò in occasione della sconfitta dei Calcidesi nel 446.

Per quanto la questione non si possa assolutamente decidere non è escluso che il Prassitele che a questa quadriga aggiunse l'auriga sia stato Prassitele il vecchio, forse nella sua condizione di scolaro di Kalamis.

Da tutti questi dati adunque lo Studniczka ricava come periodo dell'attività di Kalamis il vecchio quello che si svolge tra gli anni 470-445; e siccome crede che nulla c' impedisca di trarre ancora più in giù la seconda data così ritiene che nessun argomento si opporrebbe ad ammettere che l'Apollo Alexikakos che si trovava dinanzi al tempio di Apollo Patroos fosse stato dedicato dopo la peste del 430. Ma è persuaso in ogni modo che la spiegazione si abbia da cercare per altra via: dal passo di Pausania (I 3, 4) egli crede che si possa dedurre che solo il titolo di Alexikakos fu dato alla statua dopo la peste del 430 e che quindi la statua dovesse esistere già da prima dinanzi al tempio. Di questa statua non possiamo farci alcun concetto per mezzo delle monete, giacchè tra quelle antiche che presentano figure di Apollo di questo periodo troviamo tipi che risalgono a statue di Apollo di altri maestri, le quali ci sono conservate anche in copie, ma nessuno che ci possa richiamare all'opera di Kalamis. Invece

nelle monete di Apollonia Pontica ritroviamo la figura del suo Apollo colossale in bronzo, che lo Studniczka non pone col Reisch tra il 480 e il 460 ma tra il 450 e il 440.

Ancor più si distacca lo Studniczka dal Reisch nel giudizio dell'Hermes Kriophoros di Tanagra che egli attribuisce a Kalamis il vecchio: anzi egli afferma che probabilmente al periodo della sua gioventù deve risalire l'originale della copia in marmo Barracco di un Hermes Kriophoros, da cui possiamo trarre un'idea per l'opera del nostro maestro. E differentemente dal Reisch giudica anche il Dionysos di Tanagra, giacchè egli non trova nelle monete in cui è riprodotto, nè nell'abbigliamento, nè nell'atteggiamento delle braccia, nè nella posizione delle gambe, alcun elemento che obblighi ad attribuire quest'opera a Kalamis il giovine, piuttosto che a Kalamis il vecchio. Anzi lo Studniczka crede che possa valere a dare un'idea del Dionysos di Kalamis nel suo insieme una statuetta in bronzo del Louvre, trovata in Grecia, probabilmente in Olimpia, e che per i calzari può essere considerata una figura di Dionysos giovane. È questa un'opera che stilisticamente deve appartenere al medesimo periodo in cui lavorava il vecchio maestro.

Dopo questo lavoro analitico di attribuzione lo Studniczka riassume i dati ottenuti, con sicurezza o verosimiglianza, per l'artista del v secolo.

L'attività di Kalamis il vecchio si svolse tra il 470 e il 440: egli fu adunque maestro del periodo di transizione dall'arcaismo all'arte evoluta. Lavorò sopratutto il bronzo ma tentò talvolta anche il marmo e la tecnica criselefantina. Rappresentò principalmente figure di Dei e figure di Dei giovani. Calma e benignità furono il carattere fondamentale di tutte le opere del maestro, e in ciò egli appare in contrasto con Onatas, con Pitagora, con Mirone. Tutto ciò noi troviamo confermato nei

giudizî degli scrittori antichi, Cicerone, Quintiliano e Dionigi di Alicarnasso, per quanto apparentemente i giudizî di Dionigi e di Cicerone sembrino contrastare.

Lo Studniczka completa poi la sua trattazione ricercando nel materiale statuario esistente opere che possano essere messe in rapporto coll'arte di Kalamis il vecchio quale è balzata fuori dalla ricostruzione che egli ne ha fatto. Egli esclude che coll'Apollo Alexikakos possa essere identificato o il tipo dell'Apollo di Cassel, o quello dell'Apollo Choiseul-Gouffier, o quello dell'Apollo Citarista di Pompei: riconosce che meglio vi corrisponderebbe l'Apollo del Palazzo Pitti, ma infine avanza la congettura che l'Apollo delle Terme possa realmente corrispondere all'Alexikakos. Se questa congettura dovesse una volta mai apparire giusta, allora si potrebbe ricercare la sorella dell'Alexikakos, l'Afrodite di Kallias, nella Dea di Cherchel.

Ad altre attribuzioni lo Studniczka crede che per ora si debba rinunciare, ma finisce il suo lavoro negando che a Kalamis il vecchio possa appartenere l'Auriga di Delfi il quale egli ritiene, collo Svoronos, che dovesse invece far parte della quadriga dei Cirenei opera di Amphion di Knossos. (F. Studniczka, *Kalamis, ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte*, in *Abhandl. der phil. hist. Klasse der Kön. sächs. Ges. der Wiss.*, 1905, XXV, 4, pp. 1-104 con 13 tavole).

Fin qui il Reisch e lo Studniczka i cui lavori si compenetrano e si completano: contro l'edificio da essi innalzato volge i suoi colpi il Furtwängler, il quale ritiene la figura di Kalamis il giovane un'invenzione moderna, senza contenuto, che dovrà rapidamente svanire. Egli afferma che tutte le testimonianze letterarie concordano nel fornirci un'immagine completa del vecchio Kalamis,

Per la questione della quadriga di Kalamis su cui Prassitele aveva posto un suo auriga egli non trova nulla di strano che appunto nel

IV secolo sia stato sostituito il vecchio auriga di Kalamis con un'opera dl Prassitele. Per ciò che riguarda le tre statue delle Erinni in Atene il Furtwängler crede che si abbia da accettare la testimonianza di Clemente di Alessandria o per meglio dire della sua fonte Polemon che dà come artista di una delle tre statue non Kalamis ma Kalos.

Questo Kalos era il nipote e il rivale dell'antico Dedalo e verosimilmente la statua che a lui si attribuiva non doveva in alcun modo formar gruppo colle due di Skopas, doveva essere invece una statua isolata, in materiale inferiore, probabilmente *poros*. Quindi per questo gruppo non possiamo parlare nè di uno Skopas il vecchio nè di un Kalamis il giovane.

Nello stesso modo al Furtwängler non sembra che Plinio voglia distinguere un Kalamis *caelator* dal vecchio scultore.

Se adunque nulla nella tradizione letteraria ci obbliga ad ammettere un Kalamis giovane dobbiamo, secondo il Furtwängler, riconoscere Kalamis il vecchio nel Kalamis che è dato come maestro di Praxias, l'autore dei frontoni del tempio di Apollo in Delfi. Solo è da pensare che Pausania facendo Praxias scolaro di Kalamis non intendesse indicare un discepolo diretto del maestro ma un discepolo proveniente dalla sua scuola, attraverso una serie di maestri intermedì.

Per ciò che riguarda la Sosandra il Furtwängler accetta l'opinione corrente che sia una statua di Dea e che debba identificarsi coll'Afrodite di Kallias. Ciò che Luciano in essa loda non è, come vuole lo Studniczka, la grazia della danza ma l'αἰδώς, e questa αἰδώς la ritroviamo nelle figure femminili intorno al 460 a. C. cioè appartenenti al periodo del vecchio Kalamis. (A. Furtwaengler, *Zu Pythagoras und Kalamis,* in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1907, pp. 160-169).

Il frontone orientale del tempio di Zeus in Olimpia. — Ai già molto numerosi tentativi di ricostruzioni del frontone orientale del tempio di Zeus in Olimpia E. Pfuhl viene ora ad aggiungerne un altro. Egli dopo aver cercato di dimostrare che i criterî esterni, quali la lavorazione incompleta delle parti addossate alla parete, la corrispondente simmetria delle figure nelle due ali del frontone, non possono in questo caso dare risultati sicuri per la posizione originaria del ragazzo nudo, del ragazzo seduto, dell'uomo seduto e della fanciulla (figure *B*, *E*, *L*, *O*) critica le ricostruzioni del Treu e del Furtwängler dal punto di vista del contenuto della rappresentazione e dell'effetto artistico. La conseguenza della sua critica è che si debba tornare alla ricostruzione proposta già dal Kekulé e dal Six per cui l'uomo seduto e il ragazzo nudo vanno nell'ala sinistra, il primo dopo la figura distesa e il secondo dinanzi alla quadriga, e la fanciulla e il ragazzo seduto vanno nell'ala destra rispettivamente davanti alla quadriga e dopo il vecchio calvo.

Tale ricostruzione, secondo lo Pfuhl, corrisponde assai meglio alla composizione e al contenuto della scena rappresentata. (E. Pfuhl, *Olympiaka,* in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1906, pp. 152-162).

Diadumeno di Policleto. — Dopo le osservazioni con cui E. Löwy (in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, 1905, pp. 269 e segg.) aveva cercato di opporsi all'ipotesi di F. Hauser (*l. c.*, 1905, pp. 42 e segg.) che nel Diadumeno di Policleto vede non la statua di un atleta ma quella di un Apollo, lo Hauser stesso ritorna sull'argomento. Egli era partito dall'osservazione che nella replica di Delo sul tronco è scolpita la faretra e torna ora a notare che per quanto il Löwy consideri questa una di quelle aggiunte che senza alcuna attribuzione significativa si facevano ai tronchi di

sostegno, non v'è nel nostro patrimonio statuario nessuna figura in cui al tronco di sostegno sia aggiunta la faretra senza alcun particolare significato. Lo Hauser inoltre è incline a spiegarsi come dei copisti possano aver tramutato un Apollo in atleta, ma trova inesplicabile che in periodo postprassitelico, quando un Apollo dai capelli corti doveva apparire non tradizionale, si possa aver cambiato un atleta in Apollo.

Di più egli giudica questo tronco col suo attributo, per l'accuratezza che vi ha dedicato l'artista, un esempio unico, e crede quindi che l'artista abbia voluto fargli esprimere qualche cosa, un qualche cosa che allo spettatore antico non poteva sfuggire, che cioè la statua era quella del Dio lungisaettante.

E dopo aver contrapposto altre osservazioni a quelle che il Löwy gli aveva fatto per altri elementi della sua ipotesi, lo Hauser riassume ancora una volta il suo argomento principe, che cioè l'artista di Delo dando alla statua del Diadumeno come attributo la faretra ha voluto contraddistinguerlo come Apollo, e che ciò si comprende solamente nel caso in cui l'originale da cui copiava valesse in realtà, nella significazione corrente, quale figura del Dio. (F. Hauser, *Apollon oder Athlet?* in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, 1906, pp. 279-287.

Una statua di Apollo opera di Paionios. — B. Sauer crede di poter attribuire a Paionios una statua in bronzo di Apollo di cui una replica sarebbe a noi conservata nell'assai noto Apollo giovane della collezione Blundell ad Ince. Per dare le prove di questa attribuzione stabilisce dei confronti tra la testa dell'Apollo Blundell e la testa Hertz in cui l'Amelung ha riconosciuto lo stile di Paionios (*Röm. Mitth.*, 1894, pp. 162 e segg. t. VII); e pur non nascondendosi le differenze di dettagli che le separano, e che è disposto a riportare alla diversa mano dei copisti, crede di potervi riscontrare perfetta identità di stile. La statua

Blundell, secondo l'A., presenta, nella posizione delle gambe che si dividono, per quanto in diversa misura, il peso del corpo, uno schema nuovo che non è quello dell'arte arcaica nè quello delle figure del tipo di Stephanos, ma è quello dell'arte arcaica migliorato e trasformato a danno dell'antica energia, ed a vantaggio della mobilità e della delicatezza: questo schema egli non sa additare in altre opere della statuaria, ma lo riscontra invece frequente nei rilievi della Grecia settentrionale. Per gli attributi della statua, il Sauer, basandosi sull'arco e la freccia che sono scolpiti sul tronco di sostegno presso la gamba destra, ricostruisce nella destra l'arco che doveva poggiare a terra ed essere tenuto per la sua estremità superiore, e nella sinistra una faretra. Dopo tale ricostruzione, egli instituisce un paragone generale tra la Nike e la statua di Apollo, e viene alla conclusione che quest'ultima può aiutarci nel dirimere la questione della data della Nike, giacchè l'Apollo, per il suo arcaismo ancora sensibile, specialmente nell'acconciatura, non può discendere molto al di là del 450, e siccome esso non è separato di molti anni dalla Nike così si dovrà accettare per quest'ultima la data più vicina alla metà del 450. (B. Sauer, *Eine Apollonstatue des Paionios*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, 1906, pp. 163-176).

Il gruppo di Latona portante in braccio i suoi figliuoli di cui esistono tre repliche, due nel Museo Torlonia, una nel Museo Capitolino, è da A. Mahler, con una congettura che si basa sopra un passo di Pausania (I 44, 2), considerato opera di Prassitele il vecchio padre di Kephisodotos. La figura di Latona presenta, secondo l'A., affinità stilistiche con la fanciulla fuggente della Glittoteca Ny-Carlsberg (Niobide) e colla Eirene di Kephisodotos e può, se la congettura regge, servire a meglio datare quest'ultima, parlando essa a favore della data più antica. (A. Mahler, *Leto mit ihren Kindern*, in *Rev. arch.*, 1906, II, pp. 290-296).

Sulla Pseliumene di Prassitele presenta alcune considerazioni F. Poulsen. Partendo dal concetto che ψέλιον non possa essere la collana ma il braccialetto respinge l'ipotesi del Klein che vedeva rappresentata l'opera di Prassitele in una figura di Afrodite che si mette una collana, ed è disposto piuttosto a riconoscere la *Pseliumene* nel tipo della Venere Montalvo, pubblicata dal Milani in *Strena Helbigiana*, p. 188, che raffigura appunto la Dea nell'atto in cui distacca dal braccio sinistro il suo braccialetto. L'A. non si nasconde le obbiezioni che possono essere fatte alla sua ipotesi, che cioè ψελιουμένη significa una donna che attacca, non che distacca il braccialetto, e che la Venere Montalvo è ben lontana dallo stile prassitelico, ma egli risponde, alla prima osservazione, che la denominazione è forse dovuta a un errato apprezzamento del pubblico, che non aveva saputo distinguere l'atto del togliere da quello del mettere, e alla seconda riconoscendo che la statua Montalvo può solo offrirci il motivo dell'opera prassitelica. (F. Poulsen, *Sur la Psêliuménê de Praxitèle*, in *Rev. arch.*, 1907, I, pp. 69-74).

Una testa di efebo in terracotta appartenente all'*Antiquarium* di Berlino e proveniente da Taranto viene pubblicata da W. Deonna che, dopo averne additato i caratteri stilistici che la ricollegano a quella dell'Adorante di Berlino e averla quindi attribuita alla scuola di Lisippo tra la fine del IV e il principio del III secolo, prende occasione per ricordare altre opere in terracotta di grandezza naturale quali la testa trovata sull'Esquilino, le figure dei frontoni di un tempio falisco ora al Museo di Villa Giulia, la testa di Zeus dell'*Antiquarium* di Monaco, e per trattare in poche parole lo sviluppo della grande coroplastica greca. (W. Deonna, *Sur une tête en terre cuite de l'Antiquarium de Berlin*, in *Rev. arch.*, 1906, II, pp. 402-408, t. VI).

Statue antiche inedite di Musei italiani. — Come supplemento al *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine* di S. Reinach, Seymour de Ricci imprende una descrizione di marmi antichi appartenenti a sette città differenti d'Italia, e comincia la sua illustrazione, accompagnata sempre da disegni tolti da fotografie originali, dal Museo di scultura di Torino. (Seymour de Ricci, *Statues antiques inédites de Musées italiens*, in *Rev. Arch.*, 1906, II, pp. 372-389).

Alessandro Della Seta.

SCULTURA ELLENISTICA E ROMANA.

Un gruppo in bronzo di Euthykrates. — Il Maass riprende la vecchia questione relativa al passo di Taziano (*c. Graec.*, 53, p. 116); καὶ Παντευχίδα συλλαμβάνουσαν ἐκ φθορέως Εὐθυκράτης ἐχαλκούργησε. Accetta la correzione in παννυχίδα, ma propone di scrivere παννυχίδος (gen. di tempo): allora il gruppo di Euthykrates avrebbe rappresentato la fecondazione di una fanciulla durante il tempo della notte. La personificazione della stessa *pannychis* avrebbe fatto parte del gruppo. Con l'aiuto di pitture murali il Maass tenta di riconoscere nel gruppo in questione la scena analoga avvenuta fra Eracle ed Auge. Pertanto con la *Pannychis* delle dette pitture crede che si debba riconnettere la figura muliebre, alata, della nota pittura pompeiana rappresentante Eracle, il piccolo Telefo allattato dalla cerva, ecc. (Helbig, n. 1143), ma qui sarebbe Themis. Questa seconda pittura dipenderebbe da un originale pergameno, quadro o gruppo plastico che fosse (Maass, *Pannychis*, in *Jahrb. des Kais. deutsch. arch. Inst.*, XXI, 1906, pp. 89-107).

La statua di Porto d'Anzio. — Il Della Seta, illustrando brevemente questa statua, avanza la congettura che rappresenti una ἱερόδουλος, cioè una assistente ai sacrifici. (A. Della Seta, *La statua di Porto d'Anzio*, in *Bollettino d'arte*, I, maggio 1907, pp. 113-117).

Statua di Ganimede, da Efeso. — Il Lucas pubblica la statua di Ganimede trovata a Efeso nel 1903, ora nel Museo di Vienna. Ricorda i quattro tipi di rappresentazioni dello stesso soggetto. Dopo aver accennato brevemente a opere affini, come l'Efebo di Subiaco e l'Ilioneo di Monaco, passa alle rappresentazioni di Ganimede che offrono maggiore concordanza con la scultura di Efeso; cioè la statua di Madrid (Clarac, 410 E, 707 A; *Museo Español*, VIII, tav. a p. 394 seg.); un rilievo di Firenze (*Real. Gall.* ser. IV, 2, tav. 102); i mosaici di Baccano e Sousse, (LUCAS, *Neue Jahrb. f. d. klass. Altert.*, 1902, I, tav. II), che farebbero capo a uno stesso originale in pittura, il quale avrebbe influenzato anche le opere in plastica. (H. LUCAS, *Die Ganymedesstatue aus Ephesos*, in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, IX, 1906, pp. 269-77, t. I).

Ritratto ellenistico a Pavia. — Il Patroni pubblica un busto in marmo esistente a Pavia nel Gabinetto archeologico della R. Università, replica del così detto Arato del Museo nazionale di Napoli. L'autore l'identifica per un ritratto di Lisimaco. (G. PATRONI, *Ritratto probabile di Lisimaco*, in *Miscellanea di archeologia, di storia e di filosofia dedicata al professore A. Salinas*, Palermo, 1907, pp. 46-54, tav. II).

Gruppo in marmo di Afrodite, Eros e Pan. — Nel giugno 1904 fu scoperto a Delo un gruppo statuario in marmo, alquanto singolare: rappresenta Afrodite che, con l'aiuto di Eros, si difende a colpi di sandalo dalle insidie di Pan. Il Bulard, pubblicandolo, cerca di determinare la genesi del soggetto che riconnette con il tipo della « Nymphe surprise »; ricorda una serie di piccoli bronzi ellenistici e romani riproducenti il tipo conosciuto dell'« Afrodite minacciante », e conclude ritenendo il gruppo in questione una delle contaminazioni care all'arte neo-attica. (M. BULARD, *Aphrodite, Pan et Éros en marbre*, in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pp. 610-31, tav. XIII-XVI).

I santuari dei rilievi citarodici. — Lo Studniczka affaccia l'ipotesi che non si tratti nè del tempio di Delfi, nè di quello di Apollo Palatino, ma del *temenos* di Apollo Pitio in Atene e dell'Olympieion, separato dal *temenos* per mezzo di un muro, giusta l'informazione di Strabone (IX, 2, 11; cfr. Judeich, *Topogr. Athens*, pag. 118). In una breve appendice propone di riconoscere il tempio del Divo Adriano nel rilievo di Villa Medici invece di quello di Marte Ultore, come vorrebbe il Petersen. (FR. STUDNICZKA, *Die auf den Kitharodenreliefs dargestellten Heiligtümer*, in *Jahrb. d. Kais. deutsch. arch. Inst.* XXI, 1906, pp. 77-89).

Ma lo stesso autore fa seguire una breve rettifica con la quale rinunzia alla sua identificazione per tornare all'opinione che nei rilievi citarodici sia rappresentato il tempio di Delfi. (*Jahrb. d. Inst.* XXII, 1907, pp. 6-8).

Laocoonte. — La scoperta da parte del Pollak di un braccio pertinente a una replica del Laocoonte (cfr. *Ausonia* I, p. 141) suggerisce al Michon di riprendere la intrigata questione dei restauri del gruppo del Vaticano durante la sua permanenza a Parigi. (É. MICHON, *La restauration du Laocoon et le modèle de Girardon*, in *Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1906, pp. 271-280).

Statuetta di Afrodite e bronzi da Naucrati. — Continuando le comunicazioni intorno ad oggetti della sua collezione W. v. Bissing pubblica una statuetta in bronzo, in origine argentata, di Afrodite e, secondo lui, di stile alessandrino.

La Dea è rappresentata in piedi, nuda, all'infuori del petto che è ricoperto dal *kestos* e in atto di toccare con la destra, almeno secondo l'interpretazione dell'A., i boccoli che ricadevano sulla spalla. La statuetta con altre simili

che per altro rappresentano la Dea in un momento anteriore della sua *toilette*, quando cioè avvolge il *kestos* intorno al petto, risale certamente per il motivo ad un' opera statuaria di periodo ellenistico, e probabilmente essa stessa è opera del II o I secolo a. C.

Da Naucrati poi provengono alcuni bronzi decorativi di rozza fattura, che ornavano forse un candelabro. Essi appartengono all'arte tarda alessandrina, probabilmente al II secolo a. C. (W. v. Bissing, *Mitteilungen aus meiner Sammlung*, II, in *Ath. Mitt.*, 1907, pp. 71-78 tt. III-IV).

Attorno al vaso Corsini (cfr. *Ausonia*, I, p. 140). — L' Amelung ritorna brevemente sull'argomento per accennare a una questione di notevole interesse per la storia dell'arte, quella che riguarda le fonti da cui attingevano i vari motivi gli artisti della regione renana; se cioè questi motivi — che certamente fanno capo all'arte greca — siano passati in quella regione attraverso il tramite di Roma, oppure direttamente dalla Grecia e dall'Oriente ellenico per vie diverse, come Marsiglia (cfr. Michaelis, *Jahrb. d. Gesellsch. f. lothr. Gesch. u. Altertumsk.* 1905, p. 212 segg.). Aggiunge poche parole sulla questione delle Erinni di Skopas e di Kalamis o Kalos. (Amelung, *Zum Silberbecher Corsini*, in *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, pp. 280-287).

Busto di Livia. — Il Gabrici pubblica un busto muliebre in marmo, trovato a Gragnano in un larario e ora nel Museo di Napoli. Con l'aiuto di un cammeo di Firenze, di un altro a Vienna e del grande cammeo di Parigi, identifica il busto di Gragnano per un ritratto di Livia, e inclinerebbe a riconoscervi una replica di un ritratto di cui parla Dione (XLIX, 38). (E. Gabrici, *Per la iconografia di Livia moglie di Augusto*, in *Rendiconto dell'Accademia di Napoli*, nuova serie, an. XX, maggio-dicembre 1906, pp. 227-38).

La quadriga di Ercolano. — Lo stesso Gabrici dà notizia di un interessante lavoro da lui compiuto, raccogliendo quelli, tra i *disiecta membra* di una grande quadriga in bronzo proveniente da Ercolano, che tuttora esistevano nel Museo nazionale di Napoli. Valendosi di una delle figure adornanti la cassa del cocchio (Venere), tenta l'identificazione della statua dell'auriga, che sarebbe Augusto. (E. Gabrici, *Bollettino d' arte*, I, giugno 1907, pp. 1-12).

I medaglioni dell'Arco di Costantino. — H. Stuart Jones cerca di provare che questi otto medaglioni, ritenuti appartenenti all'epoca di Traiano o di Adriano, vanno riferiti all' età dei Flavi e propriamente al tempo di Domiziano. (*Notes on Roman historical sculptures*, in *Papers of the Brit. School at Rome*, III, n. 2, pp. 229-251).

Frammenti di rilievi storici romani nei musei Vaticano e Lateranense. — Il Wace raccoglie una serie di frammenti di rilievi provenienti da monumenti storici e ora conservati nei suddetti musei, allo scopo di meglio tracciare lo sviluppo stilistico durante il periodo dei Flavi. (A. J. B. Wace, *Fragments of Roman historical reliefs in the Lateran and Vatican Museums*, in *Papers of the Brit. School at Rome*, III, n. 3, pp. 273-294).

Ritratto di un littore. — Per tale identifica l'Hauser un busto in marmo dell'Ermitage di Pietroburgo, proveniente dalla collezione Campana, ritenuto come ritratto di Lucullo. Lo attribuisce al tempo di Traiano o di Adriano. (Fr. Hauser, *Porträt eines Lictor* in *Jahresh. d. öst. arch. Inst.*, X, 1907, pp. 153-156).

I rilievi rettangolari dell'Arco di Costantino. — Lo stesso Stuart Jones ritorna sui rilievi rettangolari dell'Arco di Costantino già riconosciuti dal Petersen come facenti parte della

stessa serie a cui si riferiscono i tre del Palazzo dei Conservatori, e quindi come riferentisi a M. Aurelio, per dimostrare che essi — in origine non meno di dodici — dovevano appartenere ugualmente a un arco trionfale. Formerebbero due serie, l'una relativa alla guerra sarmatica, l'altra alla germanica. (*Papers of the Brit. School at Rome,* III, 2, pp. 251-271).

I supposti rilievi dell'Arco di Claudio a Villa Borghese. — Soltanto in base a una incerta notizia del Nibby, questi tre rilievi sono stati ritenuti come appartenenti all'Arco di Claudio. Lo Stuart Jones, dopo escluso, con l'esame delle notizie intorno ai trovamenti avvenuti in piazza Sciarra, che da questa località provengano i rilievi Borghese, riesce a provare, con l'aiuto di altri documenti che provengono da S. Martina e che facevano parte della collezione venduta dall'Accademia di San Luca a G. B. Della Porta. In base all'esame dello stile e a confronti con opere dell'epoca di Traiano, inclina a credere che si debbano riferire allo stesso tempo e che provengano da qualche monumento del Foro Traiano, ritornando così a una vecchia idea del Winckelmann (*Papers of the Brit. School at Rome,* III, 2, pp. 215-229).

L'ara di Ostia. — Il Ducati ripubblica questo monumento del Museo delle Terme e lo illustra sia dal punto di vista tettonico, mettendolo a confronto con gli altari-sepolcri dell'età imperiale (Altmann, *Die röm. Grabalt. der Kaiserzeit*), sia dal punto di vista del soggetto, sia dal punto di vista artistico e stilistico. (P. Ducati, *L'ara di Ostia del Museo delle Terme di Diocleziano,* in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* della *École Française de Rome,* vol. XXVI, 1906, pp. 483-512, t. XII).

Un sarcofago di Torre Nova. — Il Rizzo pubblica la conferenza, da lui letta all'Istituto archeologico germanico nella seduta del 14 dicembre 1906, intesa a illustrare quello dei tre

sarcofagi rinvenuti a Torre Nova e oggi nel palazzo Borghese (*Not. d. Sc.* 1905, p. 408 seg.), molto frammentario, che porta una rappresentazione relativa all'antica leggenda latina. La sua interpretazione per la duplice scena di Marte che assiste al sacrificio della scrofa e di Marte che assiste alla *dextrarum iunctio* di Enea e di Lavinia, viene confermata dalla composizione quasi analoga di un rilievo degli Uffizi, che, pur sembrando opera del Rinascimento, sarebbe copiato da un modello antico, a quel che pare incompleto (G. E. Rizzo, *Leggende latine antichissime,* in *Röm. Mitt.,* XXI, 1906, pp. 289-306, tt. XIII-XIV, e pp. 398-402).

La tensa capitolina. — Lo Staehlin dedica un lungo e minuzioso studio a questo interessante monumento del palazzo dei Conservatori: cominciando dall'analisi delle rappresentazioni (p. 335-357), prosegue via via con la tecnica (p. 357-365), l'ornamentazione (p. 365-370) in particolar modo dei medaglioni (p. 370-372), quindi con la composizione complessiva (p. 372-377) e il genere del cocchio (p. 377-379), per tornare alla questione del soggetto (rappresentazioni relative ad Achille: p. 379-381) e finire con l'esame stilistico (p. 382-386). Riguardo a questo, secondo l'autore, le varie composizioni rispecchierebbero nell'insieme la maniera ellenistica, in genere dell'Oriente: in parte però farebbero capo all'arte dell'Asia Minore, in parte a quella dell'Egitto. L'opera apparterrebbe alla fine del II secolo d. C. (F. Staehlin, *Die Thensa Capitolina,* in *Röm. Mitt.,* XXI, 1906, pp. 332-386, tt. XVII-XVIII).

Lamina in bronzo con ritratti di monete nel Kircheriano. — Lo Staehlin pubblica questa lamina con tre forme di ritratti, che — premesse alcune osservazioni di indole tecnica — identifica per Traiano Decio, sua moglie Etruscilla e il figlio Erennio. (F. Staehlin, *Bronzeblech mit Münzporträten im Kircherianum,* in *Röm. Mitt.,* XXI, 1906, pp. 83-86).

Insegna romana con rappresentazione di un ninfeo. — Si tratta di un rilievo del Vaticano già pubblicato in *Arch. Zeitung*, 1847, tav. IV, 1, che il Sieveking ripubblica, interessante tanto dal punto di vista architettonico (per la rara rappresentazione della facciata di un edifizio destinato a conduttura d'acqua) quanto dal punto di vista antiquario. (I. Sieveking, *Römisches Aushängeschild mit Darstellung eines Nymphaeums*, in *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, pagine 89-97).

Un sarcofago del tipo Sidamara. — Lo Strzygowski pubblica nove frammenti di un grande sarcofago del tipo di quello di Sidamara (*Mon. Piot*, IX, tav. XVII-XIX), esistenti nella collezione di Sir Frederick Cook a Doughty House (Richmond), e cioè, in genere, del tipo di quei sarcofagi dell'Asia Minore su cui l'autore altrove ha richiamato l'attenzione (*Orient oder Rom*). Questi sarcofagi, secondo lo Strzygowski, vanno datati dal tempo degli Antonini (Sarcofago Riccardi) al IV secolo d. C. (rilievo di Berlino con la figura di Cristo). Le figure non sono trattate secondo la maniera illusionistica e pittoresca del periodo pergameno-rodio, ma riproducono tipi classici, in particolar modo del IV secolo a. C. Le figure muliebri panneggiate dei frammenti H e J vanno riportate ai tipi del sarcofago di Sidone con le « Pleureuses ». L'autore pensa che i sarcofagi dell'Asia Minore appartengano a una scuola di scultura avente il suo centro in Antiochia, e ciò per queste considerazioni. La decorazione architettonica a nicchie non avrebbe riscontri nè in Grecia nè in Egitto, ma nell'arte dell'Islam. I sarcofagi in questione mostrano evidente affinità con certe sculture di avorio come il Trono di San Massimiano a Ravenna e un dittico di avorio nel British Museum, che secondo l'autore provengono dalla Siria. Anzi nel dittico londinese il motivo dell'Arcangelo poggiante sopra i gradini dipenderebbe da motivi analoghi in rappresentazioni di scene teatrali. Del resto tutta quanta la decorazione architettonica dei sarcofagi, come del Trono di San Massimiano, dipenderebbe dalla scena del teatro, la quale avrebbe d'altro canto influenzato anche la pittura murale. Questa particolarità per altro si incontrerebbe solo nella pittura del quarto stile, che proverrebbe da Antiochia. (J. Strzygowski, *A sarcophagus of the Sidamara type in the Collection of Sir Frederick Cook, Bart., and the influence of stage architecture upon the art of Antioch*, in *Journal of Hell. Studies*, XXVII, 1907, pp. 99-122, tt. V-XII).

Giuseppe Cultrera.

CERAMICA GRECA.

Nel terzo fascicolo della *Griechische Vasenmalerei* (Serie II) in prevalenza sono editi vasi di stile severo. Anzi uno di essi era già stato edito nell'opera dello Hartwig, *Die Meisterschalen des streng. rothfig. Stils*, cioè la tazza di Monaco con centauromachia (t. 86) ora dal Furtwängler attribuita al *Panaitios-Meister* da lui escogitato e da identificare con Onesimo. Altre due tazze di Monaco sono riprodotte: una pure con centauromachia (testo, fig. 35, 36 e 37), la seconda con la Ἕκτορος λύσις (t. 83) del ciclo di Epitteto. I due celebri vasi, lo skyphos viennese pure con la Ἕκτορος λύσις di Brigo e quello Spinelli con scene relative ad Elena, appaiono qui nuovamente ed esattamente riprodotti (t. 84 e 85). E nell'autore del secondo skyphos, in Macrone, riconosce il Furtwängler un emulo di Brigo. Nella t. 81 si hanno le figure di atleti e di guerrieri di un'anfora monacense di Eutimide e nella t. 82 è un altro vaso di Monaco con la firma di Hypsis.

Dallo stile severo si passa a prodotti attici del IV secolo, alla pelike dell' Eremitaggio con Apollo e Marsia e con donne alla *toilette* (t. 87)

già vicina alla decadenza dell'idria di Alessandria (t. 40 della stessa opera).

Chiudono il fascicolo tre pompose anfore apule, ed a tal proposito il Furtwängler giunge ad una conclusione assai importante: cioè splendidi prodotti di ceramica apula debbono essere posti in età già alessandrina; chè a tale età si dovrebbe ascrivere non solo la scena decadente dell'epilogo del dramma di Media su anfora monacense (t. 90), ma le più belle scene della corte del re dei Persiani (t. 88) e del funerale di Patroclo (t. 89) adornanti due anfore canosine del museo di Napoli (FURTWAENGLER e REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, serie II, disp. III, 1906).

Una lekythos protocorinzia berlinese. — È un delicato vasetto comprato in Rodi che il Washburn illustra, un vasetto dipinto a zone e sormontato da quattro parti plastiche: una testa leonina (bocca del recipiente) con ai lati due teste femminili, una piccola figura di leone (manico). Questo prezioso prodotto di ceramica protocorinzia si schiera adunque accanto ad altri non meno preziosi vasetti di cui il più noto è la *lekythos* Macmillan del Museo Britannico.

Dopo l'esame delle varie parti pittoriche e plastiche della *lekythos*, con la osservazione di opportune relazioni con l'arte micenea e con l'arte dell'oriente greco, il Washburn passa a due punti importanti di cui uno è tuttora controverso. Egli segue l'usuale determinazione cronologica della produzione protocorinzia dall' VIII al VI secolo. Ed il luogo di principale fabbricazione di essi vasi protocorinzi il Washburn è propenso a fissarlo in Argo, accordandosi con la ipotesi recentemente sostenuta da Hoppin. Ma egli aggiunge che è plausibile attribuire tale produzione ceramica a tutto il nord-est del Peloponneso e pertanto anche a Corinto ed a Sicione (WASHBURN, *Eine protokorinthische Lekythos in Berlin*, in *Jahrbuch d. Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1906, pp. 116-127, t. II).

Un vaso del museo Ashmolean (si v. *Ausonia*, I, p. 145). — Ritornando all'esame della curiosa pittura di questo vaso, Percy Gardner giunge alla conclusione che qui non v'è traccia alcuna che parte di figure sia stata ricoperta. Tutto il dipinto è stato fatto di getto con ecletismo di soggetti famigliari al ceramista e nulla può escludere la probabilità che in essa pittura sia un accenno all'avventura di Caco. (P. GARDNER, *A note on the Cacus vase of the Ashmolean Museum*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1906, pp. 226-228).

La morte di Lino su tazza attica. — L'Engelmann pubblica di nuovo l'interno di tazza di stile severo, già della decadenza di questo stile, del *Cabinet des médailles* di Parigi (DE RIDDER, *Vases de la bibl. nat.*, t. II, n. 811, fig. 109), dimostrando che in esso è rappresentata la morte di Lino per opera del suo indocile e violento scolaro Eracle; e tale spiegazione è appoggiata dall'Engelmann con opportuni raffronti con altre rappresentazioni vascolari e con un rilievo del Museo Vaticano. (ENGELMANN, *Heraklès et Linos*, in *Revue archéologique*, 1907, I, pp. 84-93).

Il labirinto su vasi greci. — Negli interni di tre tazze della seconda metà del secolo V (1ª di Londra in *Journal of Hellenic Studies*, 1881, t. 10; 2ª di *Harrow School Museum* in *Sitzungsberichte d. bayer. Ak.*, 1907, t. 1; 3ª di Aison di Madrid in *Ant. Denkmäler*, vol. II, 1) riferibili all'avventura di Teseo e del Minotauro, riconosce il Wolters un avanzo di una rappresentazione del labirinto riprodotto in forma di una pianta, per dir così, topografica, analogamente a ciò che si osserva sulle monete di Cnosso (SVORONOS, *Numismatique de la Crète ancienne*, p. 65 e segg.). Così egli spiega la zona a meandri e a scacchi negli interni di queste tre tazze, e, a conforto della sua tesi, il Wolters pubblica una lekythos ateniese a figure nere di piena decadenza (t. 2) con la morte del Mi-

notauro, uno skyphos frammentato pure a figure nere dell'Acropoli (t. 3) e cita un altro skyphos frammentato dell'Acropoli (p. 124), pitture in cui riappare in forma più ampia la creduta pianta del labirinto. (WOLTERS, *Darstellungen des Labyrinths*, in *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1907, pp. 113-132, tt. I-III).

La ceramica greca nelle necropoli felsinee. — Il Pellegrini, che ha già compilato il Catalogo dei vasi greci delle necropoli felsinee, ben mostra come i dati storici riguardo alla dominazione etrusca nella pianura padana vadano di accordo con le nuove e più recenti determinazioni cronologiche che sono una reazione contro l'esagerata cronologia del Milchhöfer, sino a poco tempo fa quasi generalmente seguita. Alcuni dei vasi più negligenti della necropoli felsinee sarebbero già del pieno IV secolo, e ad essi immediatamente anteriore sarebbe il famoso cratere di Teseo che si volle riconnettere dapprima con la megalografia polignotea. (PELLEGRINI, *Sui vasi greci dipinti delle necropoli felsinee - Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, vol. XXV, serie III).

Rappresentazioni di negri. — La grottesca testa di negro che forma il corpo di un vasetto di argilla egregiamente riprodotto nella t. II degli *Jahreshefte des österr. arch. Instituts*, 1906 (*Kunsthistorisches Hofmuseum* di Vienna) è un esempio, secondo lo Schneider, della coroplastica del III secolo.

E questo esemplare dell'età ellenistica e dovuto ad un coroplasta, ben può essere confrontato, come ha fatto lo Schneider, con vasetti configurati a teste di negri del VI e V secolo, di cui il più insigne da Eretria porta il nome di Λέαγρος καλὸς (KLEIN, *Lieblingsinschr*[2]., p. 81, n. 45), vasetti dovuti a ceramisti. Nella testa di Vienna i tratti della razza negra, meglio osservati che nei prodotti anteriori di due secoli, sono espressi in modo ancor più caricato.

Aggiunge lo Schneider la illustrazione (tavola III) di un grazioso bronzetto di negro danzante da Carnunto, palesante, come patria di origine, Alessandria. (R. v. SCHNEIDER, *Neger*, in *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, IX, 1906, pp. 321-324, tt. II e III).

PERICLE DUCATI.

EPIGRAFIA GRECA.

Generalia.

Sono sotto stampa i vol. *I. G.*, IX, 2 (Tessaglia), curato dal Kern e *I. G.*, XII, 7 (Amorgo), cominciato dal Delamarre. La pubblicazione delle iscrizioni di Coo in *I. G.*, XII, 4 è affidata all' Herzog, e in seguito ai viaggi di Blinkenberg e di Kinch a Lindos sarà necessario un nuovo supplemento a *I. G.*, XII, 1. Si ha in mira una nuova rifusa delle iscrizioni attiche, affidata a Wilhelm pel tempo dell'indipendenza, al Kirchner per l'epoca romana.

Heberdey succede al Benndorf come direttore dei *Tituli Asiae Minoris.*

Fr. Cumont ha intrapreso la pubblicazione di un *Corpus* del Ponto (fasc. III degli *Studia Pontica.* Bruxelles, 1905-1907).

Per la Frigia numerosi lavori del Ramsay e dei suoi allievi preparano la pubblicazione del t. III delle *Cities and Bishoprics* che conterrà più di 400 nuove iscrizioni. Per la Siria è annunziato che il P. Jalabert sta preparando un Corpo generale delle iscrizioni, essendone omai il numero più che raddoppiato per le esplorazioni posteriori alla pubblicazione del Waddington.

La *Balkan-Kommission* di Vienna pensa alle iscrizioni dei paesi ellenizzati dei Balcani, e sotto i suoi auspici il Kalinka col titolo *Denkmäler in Bulgarien* (Wien, 1906) pubblica 470 iscrizioni della Tracia e della Mesia di cui 120 inedite.

G. Millet espone nella *Byz. Zeitschrift* 1906, 497, il programma del *C. I. Gr. Christianarum*

quale fu approvato dal Congresso Archeologico di Atene.

Dalla Assoc. Intern. delle Accademie è stato adottato il piano di un *Corpus* generale dei documenti epigrafici della Grecia M. E. (v. i lavori preparatori di N. A. Beis in *Byz. Zeitschr.*, 1905, 748; 1906, 447).

È apparso in Lipsia 1906 per opera dello Ziehen il primo fasc. della 2ª parte delle *Leges Graec. sacrae e titulis collectae.* Contiene un'ottima raccolta di regolamenti e di decreti religiosi, in tutto 153 iscrizioni commentate con gran cura e spesso migliorate nella lettura.

Il Dessau ha terminato le sue *Inscr. lat. selectae* (II, 2, Berlin 1906) con un'ottima scelta di 121 iscrizioni greche importanti per la storia romana.

Sovra le formule stereotipe degli epigrammi v. Kühn, *Topica epigrammatum dedicatoriorum Graecorum* Breslau 1906.

Sp. Lambros, Νέος Ἑλληνομνήμων, 1906, 58, studia l'origine e la sorte delle iscrizioni contenute nelle due edizioni della Geografia del vescovo ateniese Meletios, Venezia 1728 e 1807.

Delle *Orientis graeci Inscr. sel.* del testè dei funto grande epigrafista Dittenberger meritano essere segnalati i resoconti dello Ziebarth in *Berl. philol. Wochenschrift* 1906, 354, del Larfeld in *Woch. für klass. Philol.* 1906, 223; Schenkl, *Allgem. Literaturbl.*, 1906, 206; Ferguson, *Class. Phil.*, 1906, 259; Wilcken, *Arch. für Pap.*, 1907, p. 239.

A. J. Reinach pubblica in *Rev. des Ét. gr.* t. IX, 1907, pp. 38-96 un accuratissimo *Bulletin épigraphique* per gli anni 1905 e 1906, nella parte generale del quale appaiono, oltre le precedenti, molte altre notizie interessanti.

Grecia.

ARGO.

L'Holleaux in *Compt. rend. de l'Acad. des Inscr.*, 1906, p. 454, communica che per gli scavi fatti dal Vollgraf al Sud della città nel 1906 si sono scoperte attorno al tempio di Apollo Liceo parecchie iscrizioni, tra le quali notevoli un trattato tra Cnosso e Cilisso del v sec. e un decreto del III sec. in onore dei Rodii, per avere questi prestato agli Argivi 100 talenti per la riparazione delle loro fortificazioni e la riorganizzazione della cavalleria.

ATENE.

Leila Clement Spaulding svolge in *Am. Journ. of Arch.* 1906, X, p. 394-404 (*On dating early attic inscriptions*) alcune buone osservazioni sui criteri da usarsi per la datazione dei testi attici anteriori alle guerre persiane, basandosi sull'esame diretto delle pietre e non sulle copie del C. I. A. come si è limitato a fare il Larfeld nel suo manuale *Die att. Inschr.* Ecco le conclusioni di questo studio: Dalle iscrizioni dei vasi del Dipilo dell' VIII secolo dallo iota a tratti obliqui e dalle lettere arcaiche combinate colla scrittura retrograda si passa alle iscrizioni in poro, nelle quali si mantiene per qualche tempo l'uso del coppa, che cede poi il luogo al cappa nelle ultime iscrizioni in poro e nelle prime in marmo. Le iscrizioni in marmo cominciano verso la fine del VII secolo, e in esse si va mano a mano perfezionando la tecnica, si tende all'orizzontalità delle linee, e verso la metà del VI sec. la scrittura a direzione destrorsa diventa di uso quasi universale. Verso questo stesso momento si fecero i primi tentativi di scrittura στοιχηδόν, che fu usata normalmente dagli artisti del tempo di Antenore.

P. Foucart che pel primo pubblicò l'iscrizione della ἱερὰ ὀργάς (cfr. Staehelin e Körte, Klio 1905, 64 seg., 280 seg.) ne ha ripreso lo studio nei *Mémoires de l'Acad. des Inscr.* 1907. 177 (*Ét. sur Didymos*).

Notevoli le seguenti memorie:

J. Sundwall, *Epigraphische Beiträge zur sozial-politischen Geschichte Athens im Zeitalter Demo-*

sthenes (Leipzig, 1906) con le liste dei buleuti, strateghi, pritani, dieteti, oratori e ambasciatori, epimeleti di Eleusi e sacerdoti di Asclepio nella metà del IV secolo.

Dello stesso: *De institutis reipublicae Atheniensium post Aristotelis aetatem commutatis* (Helsingfors, 1906) con le liste dei segretari, agonoteti e pritani sotto il governo di Demetrio Falereo, e con numerose correzioni epigrafiche specialmente a *I. G.* II, 5, 251 *b*.

Dello stesso: *Osservazioni alla prosopografia attica,* in *Klio*, 1906, 330 (cfr. 1905, 131, 285).

BUTTOS.

Ernst Nachmanson pubblica in *Ath. Mitt.*, XXXII, 1907, pp. 1-70 (*Freilassungsurkunden aus Lokris*) 25 iscrizioni da lui rinvenute nell' agosto 1905 nell' esplorazione di un piccolo santuario dedicato ad Asclepio ἐν Κρουνοῖς a due ore a N. E. di Naupatto, e vi aggiunge altre 9 iscrizioni della stessa provenienza pubblicate già dal Nikitsky nell'Annuario del Ministero della pubblica istruzione in Russia 1884, dicembre, p. 47 seg., e due trascritte dal Woodhouse, *I. G.*, IX, 1, 379 e 383. Questo santuario apparteneva alla città di nome Βουττός conosciuta già per le iscrizioni *Griech. Dial. Inschr.*, 2515, 6; 1993, 9, la quale città dipendeva alla sua volta da Naupatto. In queste iscrizioni abbiamo dei soliti atti di manomissione colla citazione dei nomi dei garanti, dei testimoni e dei custodi del contratto. Molto spesso sono introdotte delle condizioni dilatorie della libertà, è stabilita cioè una determinata παραμονή del manomesso. Le formule sono le solite. Notevole il passo del n. 29, l. 10 seg.: εἰ δὲ μὴ παραμείναι, οἱ τὰν ὠνὰν φυλάσσοντες ἐγφερόντω κοινείαν κατὰ Μην(ι)άδος, ὅτι δεῖ παραμεῖναι ἐν τᾶι τοῦ [Φαρνάκου οἰκίαι], che l'editore (p. 39) spiega nel senso che in caso di contestazione tra il manomesso e il manomittente dovesse essere pronunciata dai custodi del contratto una κοινεία κρίσις, come appunto in Delfi contestazioni simili erano decise da giudici che si chiamavano οἱ συνηρημένοι o οἱ κοινοί (v. *Griech. Dial. Inschr.*, 1802 - Dittenberger, *Syll.*², 850). Le osservazioni più importanti derivano dallo studio dei prescritti, specialmente dalle datazioni. Queste iscrizioni nella grande maggioranza dei casi sono datate coll'eponimo di Naupatto (il segretario dei teori) solo, o più di rado accompagnato dall'arconte di Butto o dallo stratego etolico. Il calendario è l'etolico, e le iscrizioni 13 e 17 ricordano il mese Λαφριαῖος che finora era testimoniato solamente in *Griech. Dial. Inschr.*, 1908. Tutto questo gruppo di iscrizioni deve appartenere ad un solo periodo cronologico, il cui termine *post quem* deve essere il 170/69, perchè negli anni precedenti non vi è nella lista degli strateghi etolici posto sufficiente per gli otto nominati in queste iscrizioni. L'editore desume inoltre con molta acutezza il termine *ante quem* dalla iscrizione n. 21, il cui prescritto suona: Ἀγωνοθετέοντος Ὑβρίστα Βουλάρχου Ἀγρινιέος ἔτους τετάρτου, μηνὸς Εὐθυαίου. L'anno quarto deve essere calcolato appunto secondo l'era etolica o Naupattica e questa alla propria volta deve essere quella generale greca, che parte dal 148 o, meglio, dal 146, a. C. Ciò dimostra che in quell'anno quarto (144 o 142) esisteva ancora la lega etolica contrariamente a quanto si è voluto desumere (a torto, secondo l'editore) da Paus. VII, 16, 9. Infatti lo Ὑβρίστης agonoteta è lo stratego etolico del 165/4, e ciò dimostra che in Naupatto egli era una specie di governatore della Lega. Peraltro il fatto che l'iscrizione è datata anzichè collo stratego etolico (come sempre per Naupatto, anche dopo la ricostituzione della Lega Locrese), con un agonoteta, col titolo cioè usato dall'eponimo dei Locresi, quando defezionarono dagli Etoli, dimostra che in questo tempo la posizione di Naupatto era privilegiata, cioè non più di assoluta dipendenza dalla Lega, ma di relativa indipendenza. E tal posizione la città si deve

essere assicurata per mezzo dei Romani, nel nuovo ordinamento che essi fecero in Grecia dopo la conquista.

Da quando in Naupatto si ebbe questo agonoteta, il cui titolo faceva spiccare la relativa indipendenza della sua posizione, è indubitato che non si deve più essere datato secondo gli strateghi etolici, e quindi tutti gli strateghi menzionati in questi documenti debbono essere anteriori al 146. Di essi è noto solamente Alessandro di Calidone (n. 9), che deve essere lo stratego del 15413.

DELFI.

H. Pomtow in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pp. 437-564 (*Studien zu den Weihgeschenken und der Topographie von Delphi*), studiando, sotto ogni aspetto, storico, periegetico, topografico, archeologico, il gruppo dei monumenti che vanno dalla porta del *temenos* al *thesauros* di Sicione, ripubblica senza notevoli innovazioni l'iscrizione della base della statua di Phaillos di Crotone (p. 448); l'epigramma dedicatorio, le iscrizioni delle statue e le firme degli artisti del monumento degli Arcadi (p. 463 e 477); e le iscrizioni dei navarchi del monumento di Lisandro, dimostrando la pertinenza al monumento della base di Lisandro e dando una felice ricostruzione dell'epigramma per la statua di Arako (p. 505), del decreto di prossenia annesso all'iscrizione di Eantide Milesio (p. 535), di quello annesso all'iscrizione di Teopompo Melio (p. 541), e del principio di quello pubblicato dall'Homolle in *Compt., rend. de l'Ac. des Inscr.* 1901, 671 (p. 551).

Sulle dediche di Gelone e di Ierone v. *Atti dell'Acc. di Torino*, 1906, 800.

EPIDAURO.

Il Foucart in *Journ. des Sav.*, 1906, 577, restituisce così la l. 23 della *I. G.*, IV, 932: παρα[φυλακ]ὰν δὲ ἀποστείλαντος εἰς τὰν πόλιν

ἁμῶν Κα[ρνείωι μη]νὶ Μά[ρκ]ου Ἀντωνίου τοῦ ἐπὶ [πάν]των στραταγοῦ. E sarebbe appunto nel luglio del 72 che M. Antonio Cretico avrebbe inviato questa guarnigione per proteggere l'Asklepieion contro i pirati.

GYTHEION.

Il Foucart stesso (*ivi*, 579) mostra che il decreto di Gytheion, redatto in onore dei Cloazii (Le Bas-Foucart 242-*a*) si deve collocare nel 71/70. Durante la campagna contro i pirati, M. Antonio Cretico e i suoi luogotenenti vennero a Gytheion per esigere un contingente di soldati di cui la città riuscì a gran pena a farsi esimere. Non potè nemmeno trovare le 4200 drachme di tributo e dovette prenderle a prestito dai Cloazii al 48 per 100.

PHOTIKE.

H. Grégoire in *Bull. de Corr. hell.*, XXXI, 1907, pp. 38-45 pubblica un'iscrizione di questa città dell'Epiro del III sec. d. C. in onore di Elio Eliano ducenario *ex protectoribus*, procuratore dell'Epiro, censitore (destinato *ad census accipiendos*) del Norico.

SPARTA.

M. N. Tod e A. B. Wace in *Catalogue of Sparta Museum*, Oxford 1906, pubblicano la raccolta di tutte le iscrizioni del museo di Sparta, circa 300, di cui una cinquantina inedite. Precede una succinta introduzione in cui è riassunto ciò che di più importante risulta dalle diverse categorie di iscrizioni. Segnaliamo tra queste: n. 225, frammento di un catalogo forse efebico; 226-236, *ex voto* Ζανὶ Ἐλευθερίοι Ἀντωνίνοι Σωτῆρι; 247; stela di C. Iul. Kleophantos; 372-6, cataloghi di magistrati; 569, catalogo di magistrati, seguìto dall'indicazione degli ἔνσειτοι, magistrati onorari ammessi a mangiare con loro, di un sovrastante al pane,

di uno alla carne, ἐπὶ τοῦ μακέλλου, e del cuoco, μάγειρος; 627, catalogo di βίδυοι; 718/9. catalogo di ἔφοροι; 782, frammento di un editto imperiale relativo a questioni di compra e vendita e contestazioni circa la proprietà fondiaria.

TANAGRA.

E. Herkenrath pubblica in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pp. 434-436 (*Inschrift aus Vathy*) una interessante iscrizione rinvenuta presso Tanagra: Εὐκλίδας οὗτον ἔθαψαν τὺ σουνθούτη τὴ Ἀριστ[ι]αστὴ κὴ Ἀφροδισιαστ[ὴ] κὴ τὺ φαρατρίτη. Crede l'editore che Ariste, il cui nome appare anche in Atene (Paus., I, 29, 2) e in Metaponto, sovra monete, debba essere considerata non come una ἐπίκλησις di qualche dea, ma come dea indipendente, forse un'antica divinità achea, corrispondente, quanto all'essenza, ad Aristaios.

TEGEA.

Arvanitopoulos pubblica in Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική, 1906, (Ἀνέκδοτοι ἐπιγραφαὶ καὶ πλαστικὰ μνημεῖα Τεγέας) p. 25 seg. due iscrizioni metriche, l'una di 6, l'altra di 4 versi, della serie delle basi con epigrammi, recanti le statue di bronzo dei benefattori del santuario, che Pausania nota innanzi al teatro (VIII, 49, 1); p. 29 seg., 5 iscrizioni funerarie; p. 52, il catalogo di una dozzina di efebi con l'archefebo, l'ipoginnasiarco e il ginnasiarco, iscritto sotto un'erma di Eracle; p. 55, la fine di un decreto di prossenia del IV secolo.

TISBE.

P. Foucart in *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, 1906, 5, riprende lo studio del senato consulto del 170 da lui trovato nel 1872, e stabilisce definitivamente il testo dei par. 5 e 6, che risulterebbero doversi intendere così. Tre ricche cittadine di Tisbe erano state deportate, per opera del pretore Lucrezio, due a Calcide e una a Tebe, sebbene esse gli avessero mandato in dono ὑδρίας σὺν ἀργυρίῳ. Il Senato accorda loro la libertà, ma loro proibisce di tornare a Tisbe, e si riserva di interrogare Lucrezio quanto ai vasi.

Tracia.

APOLLONIA.

Segnaliamo dal Kalinka in *Denkmäler aus Bulgarien* a p. 143 una nuova copia della dedica per il re Roimetalkes (*Rev. des Ét Gr.* 1904, 212), e a p. 199 una quindicina di iscrizioni funerarie del II sec. a. Cr.

BIZANZIO.

F. Hiller v. Gaertringen pubblica in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pp. 430-433 (*Inschriften aus Galata*) due iscrizioni, una di stele sepolcrale ed una onoraria per un certo Diocle, che termina: ἀναστῆσαι δέ αὐτοῦ καὶ χαλκῆν [εἰκ]όνα ἐν τῷ μεσοστύλῳ τοῦ βουλευτηρίου. Crede che per μεσόστυλον si debba intendere o una θόλος o piuttosto una sala con in mezzo un riparto quadrato o rotondo per la collocazione di colonne. Le due iscrizioni sono state rinvenute a Galata, ma ne è incerto il luogo di provenienza.

FILIPPOPOLI.

O. C. p. 19, dediche di statue a Traiano; 46, dediche per Caracalla, Giulia Domna, la famiglia imperiale e il popolo romano; 53, due dediche della λαμπροτάτη μητρόπολις νεωκόρος ad Alessandro Severo sotto il legato pro-pretore Pomponio Magiano; 60, dedica a Gordiano e all'imperatrice Furia Sabiniana Tranquillina sotto il legato pro-pretore già citato; 64, 65, dediche ai due Filippi e ad Otacilia Severa; 72, dedica a Settimio Severo sotto il legato pro-pretore Rutilius Pudens Crispinus.

MESEMBRIA.

O. C. p. 192, dedica di 3 strategi che sono stati nominati per difendere la città contro il re Byberistas.

PAUTALIA.

O. C. p. 195. Iscrizione della base di una croce con cenno alla controversia ariana.

PERINTO.

Fr. Hiller v. Gaertringen dimostra in *Ath. Mitt.* p. XXXI, 1906, pp. 565-567 (*Herakleia*) che le iscrizioni pubblicate in *Philologus* IX, 1854, pp. 392 seg., 13-16 dal Baumeister come pertinenti all' isola di Eracleia presso Nasso, appartengono invece a Perinto, che nel tardo tempo imperiale fu chiamato Eracleia.

TESSALONICA.

P. N. Papageorgios pubblica in Ἀλήθεια, 1906, 23 settembre e 8 ottobre, 40 stele di epoca imperiale, tra cui ricorderemo: il n. 5, in onore di Cl. Flavia Silvana, τὴν ἀξιολογωτάτην ἀρχιέρειαν καὶ γενεσιάρχισσαν (celebrante cioè i natalizi imperiali); 21 e 27, in onore di due Macedoniarchi, e 30 in onore di T. Elio Gemino, presidente dell' Ἀττικόν Πανελλήνιον, sacerdote di Adriano e agonoteta alle Μεγάλα Πανελλήνια della 18ª Panelleniade, Elladarcha e segretario imperiale a vita.

TRAYANA.

Dal Kalinka, *Denkm. aus Bulgarien*, segnaliamo, p. 70, dedica a Costantino.

ULPIA SERDICA.

O. C. p. 24, dedica per M. Aurelio e L. Vero, la famiglia imperiale e il popolo romano; 67, dedica a Cornelia Salonina, moglie dell' imp. Gallieno; 146, frammento di un oracolo metrico astragalico dato su domanda di una coorte di Iturei sotto il procuratore Cornuto Secondo tra il 46 e il 98; 161, due frammenti di un regolamento di sacrifici connettentisi col culto di Asclepio.

Mesia.

MARCIANOPOLI.

O. C. p. 58; dedica a Gordiano.

ODESSOS.

O. C. p. 18, dedica a Tito.

Isole.

DELO.

Marcel Bulard pubblica in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, p. 612 l'iscrizione dedicatoria del gruppo in marmo di Afrodite, Pane, ed Eros scoperto in Delo nel 1904. Il dedicante è Διονύσιος Ζήνωνος τοῦ Θεοδώρου Βηρύτιος, noto già per le iscrizioni *C. I. G.* 4533 e *Bull. de Corr. hell.*, VII (1883), p. 475. La dedica deve essere della seconda metà del II secolo, perchè in questo periodo si esplicò la grande attività dei commercianti di Berito risiedenti in Delo.

Il Bizard nello stesso periodico pp. 665-672 pubblica un decreto della confederazione dei nesioti (il 19° di quelli sinora a noi pervenuti) in onore di due tebani, e nove decreti di prossenia della città di Delo.

Nello stesso periodico XXXI, 1907, p. 46 *Fouilles de Délos exécutées aux frais de M. le duc de Loubat. Inscriptions*, è pubblicata e illustrata dal E. Schulhof e P. Huvelin (pp. 46-93)

una legge regolante la vendita di legna e carbone a Delo. (Cfr. *Compt. rend. de l'Acad. des Inscr.* 1905, p. 779).

È il primo documento che faccia conoscere un regolamento commerciale completo, coerente in tutte le parti, e traducente chiaramente alcune delle idee che regnarono in materia economica nelle città greche. Le prescrizioni son queste: La vendita deve esser fatta coll'uso di bilancie pubbliche (l. 1 e 2 e osservazioni a p. 71 seg.). Chi importa deve fare una dichiarazione del valore ai pentecostologhi (l. 5 e l. 10) per la determinazione della tassa doganale, ed una agli agoranomi (l. 1, seg.), ed è obbligato a vendere senza rialzi o ribassi sul valore dichiarato (l. 9 seg. e osservazioni p. 58 seg.). Sono proibite le vendite per mezzo di intermediari (l. 2 e 6 seg., osservazioni a p. 64 seg.), quelle a bordo di navi (l. 3 e 4 e osserv. p. 66 seg.) e quelle all'ingrosso (l. 5 e 6; osserv. p. 68 seg.). Seguono delle penalità (l. 14-31) pei trasgressori, e cioè è contro di loro comminata un'ammenda uniforme di 60 drachme, ciascun cittadino potrà denunciare il colpevole, gli agoranomi introdurranno la causa dinanzi al tribunale dei 31 nello spazio di un mese. Chi denuncia dovrà prima del processo fare il deposito di una somma, equivalente all'indennità del tribunale (v. p. 77), la perderà, se perderà la causa, ne sarà rimborsato dall'avversario, se vincerà, ed in tal caso avrà diritto anche ai due terzi dell'ammenda, di cui l'altro terzo toccherà allo Stato; gli agoranomi dovranno riscuotere dal soccombente entro dieci giorni ἀνεύθυνοι ὄντες (linea 27, cioè senza poter essere per questo fatto perseguiti dagli interessati all'uscir di carica, v. p. 80 seg.); se non riusciranno a riscuotere noteranno il fatto con giuramento nei loro registri per gli archivi, e lasceranno il corpo e i beni del colpevole in balia del denunciatore. La legge termina con prescrizioni speciali per gli ἀτελεῖς (l. 32-44). Questi, essendo esenti dalle tasse sono obbligati solamente alla dichiarazione del valore dinanzi agli agoranomi, secondo la quale spaccieranno poi la merce come gli altri venditori; per la vendita dovranno parimenti servirsi di misure pubbliche; in caso di contravvenzione sarà loro tolta la facoltà di valersi di queste misure, che è quanto dire, la facoltà di vendita, e dovranno per diritti di magazzinaggio pagare una drachma al giorno (l. 40 seg. e osservazioni a p. 86 seg.).

Nello stesso periodico pp. 94-114 M. Holleaux pubblica la *Dédicace d'un monument commémoratif de la bataille de Sellasia* (Cfr. *Compt. rend. de l'Acad. des Inscript.*, 1906, p. 779) Βασιλεὺς Ἀντίγο[νος Βασιλέως] Δημητρίου κα[ὶ Μακεδόνες] καὶ οἱ σύμμαχοι [ἀπὸ τῆς περὶ] Σελλασίαν μά[χης Ἀπόλλωνι]. Questa dedica riconferma che negli ultimi anni del regno di Antigono Dosone Delo aveva cessato di appartenere all'Egitto, ed aveva probabilmente dovuto riconoscere la sovranità di Antigono. Ciò deve essere accaduto in seguito alla battaglia di Andro (228 o 227 secondo il Beloch): allora fu rotto definitivamente il vincolo di vassallaggio tra le Cicladi e i Tolemei, e a partire dal 222 non vi furono più o quasi cicladi egiziane, ma non su tutto l'arcipelago fu estesa la sovranità macedone, parte di esso rimase indipendente e i Rodii poterono allora attribuirsi la parte di protettori degli insulari.

Ad. Wilhelm in *Hermes* XLII, 1907, p. 330-333 (*Inschr. aus Delos*) dimostra che il frammento pubblicato in *Bull. de Corr. hell.* XXVII, p. 138, n. 34, deve andar congiunto all'altro ivi pubblicato p. 281, n. 9. Da questa combinazione viene a risultare che un Ἡ...στρατος, il quale come prosseno e benefattore dei Delii κατὰ τὰς δεδομένας αὐτῶι δωρεὰς ὑπὸ τοῦ δήμου vuol fare uso dei suoi diritti e acquistare o introdurre sostanze in Delo e Renaia, è garantito da sequestri da parte di creditori di Delo, ma non da parte di credi-

tori privati, come sarebbe risultato dalla ricostruzione del Dürrbach in *Bull. de Corr. hell.* cit. La fine del secondo frammento, ed il principio del primo devono invece essere suppliti così: μὴ εἶναι τούτων τῶν χρημάτων ἐνεχυρασίαν μηθενὶ μηδὲ τῶν πρὸς τὴμ πόλιν σ[υν]η[λ]λαχότων μηδὲ ἐάν τις [ὕσ]τερον [συνα]λλάξηι, ἐὰν μή τις ἰδίαι συμβάληι πρὸς Ἡ... στρατον.

EUBEA.

Calcide. — P. Foucart in *Mém. de l' Acad. des Inscr.*, 1906, 41, dimostra che quelle provviste di grano, che dal decreto di prossenia per Aristone di Soli (Ἐφ. ἀρχ., 1903, 118, 1904, 97) risultano raccolte in Calcide per ordine di Tolomeo VI, lo furono al tempo della guerra contro Perseo nel 169, quando vi venne a prendere il comando della flotta C. Marcio Figulo al ritorno dell'ambasciata di Mikythion, che era andato a portare a Roma i lamenti di Calcide contro il pretore Lucrezio.

Eretria. — L. R. Farnell in *Classical Review* 1906, 30 nota che lo ἱερὸς νόμος pubblicato in Ἐφ. ἀρχ., 1904, 103 deve essere ispirato a quello che portò l'archegeta della colonia mandata da Pericle in Eretria nel 444, che recava con sè cittadini e culti di Atene, di Salamina, della Tetrapoli, destinati a sovrapporsi a culti indigeni.

PARO.

Fr. Hiller v. Gaertringen pubblica in *Sitz. Ber. d. Berl. Ak.*, 1906, p. 786-788 (*Zeusaltar aus Paros*) un'interessante iscrizione di Paro communicatagli dal Krispi, la dedica cioè di un altare a Ζεὺς Ἔνδενδρος (?), che a giudicare secondo criteri epigrafici, deve essere della seconda metà del VI secolo a. C. o del principio del V. Notevole la prescrizione che si deve libare solamente con miele: μέλιτι σπένδεται.

SAMO.

P. Jakobsthal pubblica in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906, pp. 415-420 (e *Nachtrag* a p. 568) una iscrizione sepolcrale di Samo: Ἡγησαγόρηι Ὑβλησίου, l'assegna al V secolo, e sostiene in base al patronimico che la città di Hybla che appare in Athen. XV, 672 seg. fosse una città non della Sicilia, ma dell'isola stessa di Samo.

Asia Minore.

MISIA.

Cizico. — F. W. Hasluck pubblica in *Journ. of Hell. St.* XXVII, 1907, p. 61-67 (*Inscriptions from the Cyzicus District*) alcune iscrizioni dedicatorie ed onorarie, tra cui interessanti una dedica del popolo di Miletopoli a Pompeo Magno (p. 64, n. 7) e una dedica a Ζεὺς Βρονταῖος (p. 66, n. 12). Curiosa una collezione di aforismi (p. 62, n. 3) che sembra essere del 300 a. C., della quale manca disgraziatamente il preambolo.

IONIA.

Efeso. — È apparso il primo volume delle *Forschungen zu Ephesos*, Vienna, 1906. Delle iscrizioni notiamo, p. 17, l'iscrizione relativa alla costruzione di una parte del muro di Lisimaco (v. *Jahreshefte*, 1900, 222); 103, iscrizione in cui un cristiano si vanta di aver distrutto la statua di Artemide per rimpiazzarla con la croce; 141, frammenti della dedica metrica della costruzione a colonne sulla strada Arcadiana, dai quali frammenti sembra risultare che il monumento sarebbe stato costruito all'epoca di Giustiniano da un certo Frontino: 186, dedica della statua di bronzo di un atleta greco; 210, dedica del futuro imperatore M. Claudio Pupieno Massimo, proconsole d'Asia verso il 280; 211, dedica a

Gordiano; 219, dediche a M. Aurelio e alle figlie Faustina e Fedilla mal pubblicate del Wood.

Priene. — Già annunciammo nel precedente Bollettino (p. 153) il volume, *Inschriften von Priene*, Berlin 1906, edito dall'Hiller v. Gaertringen, promettendone un più ampio cenno. Esso contiene 382 testi di cui circa 230 inediti. Notiamo: n. 2, decreto in onore di Ἀντίγονος Φιλίππου Μακεδών, il futuro Antigono I, poco prima della sua designazione come satrapo della Frigia (fine 334); 3, decreto in onore di Megabyzos di Efeso, forse il sacerdote di Artemide che dipinse Apelle (PLIN. 35, 93), e al quale è indirizzata una lettera di Alessandro (Plut. *Alex.*, 42): pare appunto che da questo egli fosse stato incaricato di terminare il tempio di Priene, e per ciò gli vengono decretati onori e privilegi, tra i quali il diritto di acquistare terre prienee fino a concorrenza di 5 talenti, purchè esse siano lontane almeno 10 stadi dalle frontiere di Efeso: 5, decreto che ordina di mandare in Atene dei teori alle grandi panatenee; 8, decreto mutilo in favore di arbitri mandati su domanda di Priene ἐπὶ τὰ συμβόλαια τά τε κοινὰ καὶ τὰ ἴδια da Focea, Astipalea e un altra città, verso il 328-5; 10, regolamento di contese tra Priene e Maroneia; 11, organizzazione di una festa commemorativa della caduta del tiranno Jerone; 14 e 15, nuovi frammenti del decreto in onore di re Lisimaco e della risposta di lui; 16, rescritto mutilo del medesimo sovrano; 17, decreto in onore di Sotas per avere organizzato la resistenza contro i Galati nel 277; 19-23 decreti in onore di vari frurarchi del III sec.; 26, decreto in onore di Menares distintosi in una guerra contro Mileto del III sec.; 45, decreto ateniese in onore di un teoro di Priene del II sec.; 47-50, 52-4, 57-65, onori ad arbitri di Priene decretati da varie città nel II sec.; 51, trattato tra Eraclea al Latmo e Amyzon ἀπὸ Πέτρας;

68-70, decreto di Samotracia in onore del poeta epico Erode di Priene con risposta dei Prienei; 84, frammento di una legge sull'omicidio; 107-130, serie di documenti incisi sulle pareti del portico elevato da Oroferne di Cappadocia in Priene, per compensarlo della sua fedeltà; ne viene notevole luce alla storia della guerra che Attalo II fece a Priene dopo aver riposto Ariarate V sul trono di Cappadocia; 156-208, testi relativi al culto di varie divinità tra cui notevole il n. 174, διαγραφὴ Διονύσου Φλέου, in cui si contengono interessanti norme relative al sacerdozio di questo dio; 215-21, dediche cristiane; 222-9, statue imperiali; 230-285, basi e dediche; 287-312, iscrizioni funerarie: 313-353, graffiti, di cui 732 del ginnasio; 354-60, -marche di anfore, tegole e pesi; 361-79, iscrizioni rinvenute a Tebe al Micale che fanno conoscere i suoi confini al IV sec. e i suoi culti. Chiudono il volume una raccolta di 169 *testimonia* per la storia di Priene e numerosi indici.

CARIA.

Afrodisia. Th. Reinach in *Rev. des Ét. Gr.*, XIX, 1906, pp. 79-150 e 205-298 pubblica 221 iscrizioni di questa città, di cui sono stati raccolti calchi o fotografie da Paul Gaudin, ingegnere direttore della ferrovia da Smirna a Kassaba, il quale, nel 1904, incominciò la investigazione metodica di quella contrada. Fra questi calchi e fotografie, 53 sono d'iscrizioni già pubblicate, ma pur permettono correzioni notevoli, 168 sono di testi inediti. Segnaliamo: n. 5, lettera del proconsole Sulpicio Prisco in risposta ad un'ambasciata, che lo invitava in Afrodisia; 7, decreto onorario in memoria di un giovane, Prassitele; 8, principio di un decreto in onore di Dionysios, figlio di Papylos, sacerdote di Zeus Nineudios; 9, decreto di condoglianza per la famiglia di Tatia Attalis sacerdotessa degli Augusti, che sembra datare dalla prima metà del II sec. a. C., e che fa

retrocedere di parecchi anni la datazione che il Liermann avea tentato per altri membri di questa famiglia; 13, testo disgraziatamente mutilo, che sarebbe utile per la storia dell'architettura, perchè è in onore di un personaggio che avea contribuito al compimento di alcune costruzioni; 17, ordine affisso sulla porta delle Terme relativo all'obbligo di denuncia delle somme che si lasciavano negli abiti dati in custodia al *capsarius;* 25, dedica all'imp, Tiberio; 30, dedica alla moglie di Teodosio I; 31, dedica a un Flavio Onorio, forse il figlio di Teodosio e futuro imperatore; 32, dedica del popolo di Afrodisia in onore di quello di Keretapa, città della Frigia meridionale; 78, dedica in onore di un ἑκατόνταρχος φρουμεντάριος; 80, in onore di una donna ἀνθήφορος di Afrodite, onorata da Severo Alessandro con la stola delle matrone; 136 B, iscrizione che ricorda il restauro della porta della metropoli Ταυρουπολιτῶν, che l'editore vuole errato per Σταυρουπολιτῶν (questa parola è stata incisa in luogo di Ἀφροδισιέων, di cui si riconoscono tracce, essendo questa iscrizione del IV o del V secolo, e invece il nome di Afrodisia essendo stato cangiato in quello di Σταυρόπολις nel VII sec. d. C.; secondo l'editore, Afrodisia non avrebbe mai avuto il nome di Tauropoli, come è stato sostenuto); 138-141, iscrizione relativa ad una fondazione di Attalo Adrasto di 122000 denari alla dea Afrodite per la costruzione e il mantenimento di una sala (θυηπόλειον δειπνιστήριον) di sacrifici e banchetti da elargirsi alla bule, ai διακοσιαπρῶτοι (cioè i 200 cittadini maggiormente tassati), alla gerusia e agli altri cittadini (v. iscr. *d*, pag. 242); le disposizioni del fondatore sono garantite con minaccie di multe contro qualunque contravventore, e la custodia del θυηπόλειον è affidata al liberto Onesimo (iscrizione *b* a p. 233), il capitale di Attalo è investito in tanti mutui garantiti da ipoteche su uno o più fondi rurali e da uno o due mallevadori; il tasso deve essere congetturalmente del 6 per 100, e la superficie

dei terreni è valutata a κύπροι σπόρου (v. iscrizione *c* a p. 235); l'iscrizione 141 contiene alla col. II il ricordo di un'altra fondazione di 122,000 denari a scopo di offerte giornaliere fatte da un Itaro figlio di Menippo, ἱερός: la iscrizione 142 contiene la fine di una copia del testamento dello stesso Attalo Adrasto, dal quale risulta che egli aveva legato alla città diverse somme destinate all'abbellimento di un κύκλος di ginnastica da lui fondato, alle stefaneforie e alle forniture d'olio del ginnasio; la cifra di questi legati, essendo stata l'oggetto di aumenti (ὑπεργραφαί), egli la ripete alla fine; la somma è di 143914 denari, e in quest'occasione il testatore ricorda che egli, durante la vita ha dato per lo stesso scopo altre somme, che dànno un totale di 264174 denari (per errore 264179); segue un piego sigillato o codicillo autografo (πιττάκιον), che ripete le disposizioni date nel corpo del testamento, relative agli impieghi del capitale, destinati ad assicurare la perpetuità di questa liberalità, e si ha solo la prima entrata, costituita da un mutuo a M. Antonio Apelle Dometino di 9200 denari al tasso del 6 per 100 (τόκον ὀκτασσαριαῖον); 147, iscrizione agonistica che ricorda nelle feste Lisimachee-Taziane un ἀγών ἀγαλματοποιῶν, che fa qui la sua prima apparizione epigrafica.

FRIGIA.

A. Petrie, negli *Studies in the History and Art of the Eastern Provinces,* di W. M. Ramsay (Aberdeen, 1906), p. 119-134 riunisce 12 epitaffi, di cui 5 inediti interessanti per lo studio del greco-frigio. Ivi, p. 135-153, J. Fraser, sovra due lunghe iscrizioni funerarie inedite dimostra la persistenza, attraverso l'epoca greco-romana, dell'antico sistema frigio dell'eredità da parte delle donne, sotto la forma di adozione dello sposo da parte dei parenti della figlia epiclera. Ivi, p. 183-227, J. G. Anderson riunisce 24 iscrizioni, di cui 13 cristiane, prove-

nienti dai dominî imperiali dell'alta valle del Tembris. Ivi, a 270-8, W. M, Ramsay pubblica alcune iscrizioni funerarie dedicate insieme al morto e ad una divinità: Διὶ Βροντῶντι, Διὶ Σημαντικῷ, Διὶ Δαγουστηνῷ, provenienti da Dorileo.

PISIDIA ED ISAURIA.

W. M. Ramsay, in *Studies* sopra citati pagine 305-77 riunisce le iscrizioni provenienti dai dominî imperiali situati tra Antiochia di Pisidia e la regione delle *Limnai;* i n. 2-30 contengono iscrizioni di Ξένοι Τεκμωρεῖοι trovate a Gondanè, l'antica Ganzaia; esse sono liste di sottoscrizione da 900 a 6000 denari, risalenti al III secolo d. C., di membri di una vasta associazione che vi sono entrati dopo aver compiuto un certo atto simbolico, τέκμωρ, destinato a certificare la fede degli aderenti nel culto associato degli imperatori e delle loro divinità nazionali. Il Ramsay suppone che si tratti di un'associazione costituita sotto la direzione del procuratore dei dominî imperiali della Pisidia e sotto gli auspici degli imperatori per opporsi ai progressi del Cristianesimo.

Ivi, pp. 22-58, A. M. Ramsay pubblica 25 iscrizioni di Nea Isaura provenienti da tombe scolpite, la maggior parte cristiane, e 25 altre iscrizioni simili della regione isaurica al N. E. di Isaura Nova, che fece parte della Galazia col nome di Proseilemmene.

Ivi, pp. 158-161, T. Callander pubblica alcune iscrizioni funerarie di cui 5 cristiane provenienti da Savatra.

R. Cagnat in *Rev. de Philol.*, XXXI, 1907, pp. 5-6 (Ἄρειοι ou Ἄρειαι) avanza la congettura che nella iscrizione di Savatra pubblicata in *Journ. of Hell. St.* XXII, 1902, p. 371, = *Inscr. gr. ad res rom. pert.* 1481, ad onore di una sacerdotessa degli Augusti, moglie di Flavio

Marcello, gran sacerdote degli Augusti e sacerdote Θεῶν πατρίων Ἄρεως καὶ Ἀρείων, quest'ultima parola si debba riconnettere con un nominativo femminile Ἄρειαι; e queste divinità Ἄρειαι sarebbero Atena (v. Paus. I, 28, 5; IX, 4, 1; *C. I. G.* 3137) e Afrodite (Paus. III, 17, 5; *C. I. G.*, 7197 *b*).

Italia.

LAZIO.

Anagni. — Sulla iscrizione di un reliquiario bizantino, di cui Toesca in *L'Arte,* 1906, 35, v. *Byz. Zeitschr.*, 1906, 701.

Roma. O. Marucchi in *Nuovo Boll. d'Arch. Crist.*, 1906, 45 pubblica 4 epitaffi delle catacombe di Priscilla — Ashby in *Papers of British School* III, 1906,91 e 146, pubblica due epitaffi cristiani della Via Tiburtina. — E. Hoffmann in *Berl. philol. Wochenschr.*, 1906, 64, restituisce così il distico funerario dato senza trascrizione in *Not. d. Sc.:* 1898, 331: Δ(αίμοσι) Κ(αταχθονίοις) Πλουτεῖ καὶ Λήθῃ καὶ σέμνῃ Φερσεφονείῃ σύντροφοι τήνδ' ἔθεσαν ἣ τοὔνομά ἐστιν Ὑγεία.

SICILIA.

Priolo. — In *d. Not. Sc.*, 1906, 195 e 226 sono pubblicati frammenti di iscrizioni funerarie di una catacomba.

Siracusa. — P. Orsi in *Nuovo bull. d'arch. crist.*, 1906, 169 pubblica frammenti d'iscrizioni funerarie cristiane della cripta di S. Marciano.

Tauromenio. — O. Cuntz in *Klio,* 1906, 467, mostra che i conti dei ταμίαι della iscrizione inesattamente pubblicata da G. Rizzo in *Riv. di St. ant.*, 1899, 524 e rettamente trattata da H. Willers in *Rh. Mus.*, 1905, 321-60, vengono a prendere il loro luogo subito dopo la serie

I. G., XIV, 421-30, del tempo della dominazione di Sesto Pompeo in Sicilia.

SARDEGNA.

Assemini, Donori, Mara Calagonis. — A. Taramelli pubblica in *Not. d. Sc.*, 1906, 123 una quindicina di graffiti delle chiese del tempo della dominazione bizantina.

ISTRIA.

Gorizia. — P. Sticotti pubblica in *Archeografo Triestino*, 1906, 184 l'iscrizione: Ἀμμώνιος Ἀμμωνίου Ἀλεξανδρεὺς ἐτῶν κΖ', che è sotto una stele rappresentante un cavaliere.

GIUSEPPE CARDINALI.

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

Roma e la Grecia dall'a. 200 al 146 a. Cr. — Con questo titolo è stato pubblicato, nella Biblioteca della scuola francese di Atene e di Roma, il fascicolo 94 (un volume di p. 683), che, sebbene sia del 1905, deve qui essere segnalato per la sua grande importanza. Nella introduzione si studiano le relazioni della Grecia e di Roma fino al II secolo a. Cr. Nella prima parte si studiano la seconda guerra di Macedonia e il filellenismo in Roma al tempo di Flaminino; la seconda parte è dedicata al periodo che intercede dalla seconda alla terza guerra di Macedonia; la terza finalmente esamina l'attitudine di Roma verso i Greci dopo Pidna; l'ellenismo di Roma dopo quella vittoria e gli ultimi rivolgimenti nella Grecia continentale.

L'imperatore Nerva. — Alfredo Merlin, autore dell'ottimo libro sull'*Aventino nell'antichità*, ha pubblicato di recente (Paris, 1906) un pregevole studio numismatico sull'imperatore Nerva

(Les rêvers monétaires de l'empereur Nerva) nel quale esamina le monete relative alla persona di Nerva, al suo programma politico e ai suoi provvedimenti di governo; i medaglioni argentei con leggende latine coniate nell'Asia; le monete pure con leggende latine coniate nelle colonie; e quelle greche. Cotesto studio numismatico porta l'A. a concludere che il regime fondato da Nerva tendeva a favorire Roma e l'Italia a detrimento delle province ridotte alla condizione di *praedia populi romani*.

In quale anno finì la guerra fra Costantino e Licinio? — Il Jouguet, studiando un papiro del museo del Cairo che proviene da Teadelfia, conclude, che, nel novembre-dicembre dell'a. D. 324, circa due mesi dopo la battaglia di Crisopolis nella quale Costantino vinse Licinio, l'Egitto riconobbe Costantino e i suoi consoli (*C. R. de l'Académie des Inscr. et Belles Lettres*, 1906, pp. 136-138).

La politica di Costantino secondo i Panegirici. — Lo studio dei *Panegirici latini* offre modo al Pichon di seguire passo a passo le fasi attraverso alle quali si svolse la politica del primo Costantino e che può riassumersi così: sostituzione di una monarchia ereditaria a una monarchia fondata sull'adozione; allargamento del paganesimo in un deismo eclettico suscettibile di accomodarsi con il Cristianesimo e verso i barbari; sostituzione della politica bellicosa alla politica difensiva. *(C. R. de l'Académie des Inscr. et Belles Lettres* 1906, pp. 189-297).

Le armate della prima guerra Punica. — Articolo di W. W. Tarn nel *Journal of Hellenic Studies*, 1907, pp. 48-60.

Culti Pagani nell'impero romano. — Con questo titolo il Toutain ha iniziata la pubblicazione di un'opera vasta. La prima parte riguarda le provincie latine e il primo volume che si pubblica ora (Paris, 1907) contiene lo studio dei

culti ufficiali e dei *culti romani* e *greco-romani*. Ai culti ufficiali appartengono: il culto della *dea Roma* e *degl' imperatori*; i *culti capitolini*; fra cui il più diffuso, quello di *Giove Ottimo Massimo*. Ai culti romani e greco-romani appartengono: Giano, Vesta, i Lari, Marte e Silvano, ecc., le divinità e i culti del Pantheon greco-romano (Giove, Giunone, Nettuno, ecc.), le astrazioni divinizzate: Fortuna, Victoria, ecc., i Genii.

Dona militaria. — Il fascicolo 114 dei *Bonner Jahrbücher* contiene una eccellente monografia di Paolo Steiner (pubblicata anche separatamente) sui *dona militaria*, ossia, le ricompense onorifiche concedute dai Romani ai soldati: *armillæ, hastæ puræ, coronæ, phaleræ, armillæ, torques, vexilla*. Sui *dona militaria*, oltre lo studio di Guglielmo Henzen negli *Annali dell'Instituto* del 1860, avevamo le ricerche epigrafiche del Negrioli (Bologna 1900); ma il nuovo studio dello Steiner è davvero esauriente.

L'Impero Romano nel IV secolo. — Nella *Festschrift Albert von Bamberg zum 1. Okt. 1905 gewidmet vom Lehrerkollegium des Gymnasiums Ernestinum zu Gotha*, è contenuto uno studio di W. Liebenam sul potere imperiale e sulle partizioni dell'Impero nel IV sec. d. C. (p. 90-108).

Il sesto consolato di Licinio Augusto e il secondo di Licinio Augusto. — Studio papirologico di P. Viereck nell'*Archivio papirologico* del Wilcken IV (1907), pp. 156-157, che completa quello del Jouguet sopra citato.

La Storia di Roma del Drumann. — La seconda edizione della *Storia di Roma* del Drumann curata da P. Groebe è giunta al terzo volume (Leipzig 1906), che contiene la storia delle seguenti famiglie (*gentes*): *Domitii, Gabinii, Gallii, Hirtii, Hortensii, Iulii*; ma la maggior parte di esso è dedicata a Giulio Cesare (pp. 125-683). Il Groebe vi ha aggiunte

talune appendici importanti per la storia del dittatore e tra le quali merita una menzione speciale quella sul calendario romano negli anni 65-43 a. C.

Relazioni della Chiesa con l'Impero Romano. — Sotto questa rubrica meritano di essere qui segnalati i due volumi da poco tempo pubblicati della importante *Histoire Ancienne de l'Église* (Paris, 1906-1907) di Monsignor L. Duchesne, dove lo studioso della storia romana antica leggerà, con molto profitto, gli eccellenti capitoli che trattano delle relazioni della Chiesa con l'Impero e delle persecuzioni contro i Cristiani. Il primo capitolo, p. e., dove l'A. descrive le condizioni dell'Impero nel momento in cui nacque il Cristianesimo, è un saggio mirabile di sintesi storica.

Un grande patrimonio romano nel quinto secolo. — È il titolo di un notevole articolo di Paolo Allard nella *Revue des questions historiques*, 1907, pp. 6-30, nel quale l'autore della eccellente e coscienziosa storia delle Persecuzioni contro i Cristiani, studia un interessante episodio della biografia di Santa Melania giuniore senatrice romana, edita e commentata da S. E. il cardinale Rampolla nel libro da lui scritto sulla sposa di Valerio Piniano e che l'Allard chiama giustamente un monumento di erudizione e di storia. Questo episodio è la storia dell' immenso patrimonio di Melania e di Piniano e getta luce sulle condizioni sociali e politiche di Roma nel V secolo.

I re di Cartagine. — È così intitolato uno studio eccellente di G. Beloch nel periodico *Klio* (VII [1907], pp. 19-28) da Malco che fu re prima del 550, fino a Bomilcare che dal 311 al 310 combattè in Africa contro Agatocle e che probabilmente ebbe la dignità regia, sebbene uno dei manoscritti di Giustino sul quale è fermata la edizione del Rühl (XXII, 7, 7) lo chiami *dux Pœnorum*.

I concilî provinciali nella Gallia durante il Basso Impero. — Articolo interessante di Giuseppe Zeller nella *Westd. Zeitschrift* (xxv [1906], pp. 258-273), che fa seguito allo studio del medesimo autore sul *concilium* delle *septem provinciæ* in Arelate pubblicato nello stesso periodico del 1905, pp. 1-19.

I vice prefetti in Egitto. — Intorno a questi funzionari dell'Egitto romano, A. Stein e Paolo M. Meyer hanno pubblicato, quasi contemporaneamente, due studi importanti, il primo nel quarto volume dell'*Archiv für Papyrusforschung* del Wilcken (1907, pp. 148-155), il secondo nel periodico *Klio* (vii [1907], pp. 122-130). I due valenti papirologi vengono nei loro studi quasi ad identici risultati. I vice prefetti fin qui conosciuti sono: Hiberus (a. D. 32); (Valerius) Paulinus (a. D. 72); C. Caecilius Salvianus (a. D. 176); Aurelius Antinous (a. D. 215-216); C. Iulius Priscus o durante il regno di Gordiano III o al principio del 244, regnante il fratello Filippo l'Arabo.

Il prof. G. De Sanctis dell' Università di Torino ha testè pubblicato la sua *Storia dei Romani - La conquista del Primato in Italia* in due volumi (Torino 1907). Della importante pubblicazione la nostra Rivista si occuperà in altro fascicolo.

EPIGRAFIA ROMANA.

Ara marmorea del « Vicus Statae Matris ». — In recenti scavi eseguiti in Roma nella regione Celimontana fu trovata una piccola ara marmorea la quale porta incisa nelle due faccie principali la dedicazione ai Lari Augusti del vico *Statae Matris*, fattane dai ministri che erano in carica nell'anno 2 a. Cr., come risulta dalla data consolare scritta sul monumento: *L. Caninio Gallo C. Fufio Gemino, cos. XIIII K. Octobr.* (= 2 a. Cr.). L'iscrizione è importante sotto due aspetti: il primo perchè ci fa conoscere la vera data della legge *Fufia Caninia* che prese il nome dai detti consoli suffetti e che, com'è noto, limitava la facoltà di manomettere i servi per testamento; la legge, adunque, fu rogata nel secondo semestre dell'anno 2 a. Cr., cinque anni prima della legge Elia Senzia. In secondo luogo, l'ara celimontana rivela il nome di un vico di Roma fin qui ignoto, il *vicus Statae Matris*. Da tempo antichissimo si venerava il simulacro di cotesta divinità tutelatrice contro i possibili danni del fuoco, nell'area sottoposta al Volcanale nel Foro, ove di nottetempo venivano dal popolo accesi molti fuochi; ma, ad evitare i gravi pericoli d'incendio, quella statua fu rimossa e allora il popolo trasportò il culto della dea in ciascuno dei propri quartieri. Probabilmente il simulacro venne trasferito sul Celio e dalla divinità prese il nome il vico ove le fu dedicato uno speciale sacello (G. Gatti, *Bull. d. Comm. Arch. Com. di Roma*, 1906, pp. 186-197).

Lastra marmorea con nomi di personaggi romani del secolo IV d. C. — Tra i materiali di demolizione provenienti dal vecchio lastricato del cortiletto che precede il chiostrino annesso alla basilica di Santa Croce in Gerusalemme fu rinvenuta recentemente una lastra marmorea, che porta incisi i nomi di parecchi personaggi appartenenti alla aristocrazia romana della fine del secolo iii o del principio del iv dell'era nostra. Taluni nomi sono conosciuti come *Annius Anullinus Albanus; Cassius Dion; Nummius Tuscus; Iunius Tiberianus;* altri sono ignoti come *Latinius Primosus*. Costoro si trovano riuniti per una contribuzione di 400.000 sesterzi a testa, probabilmente, per la costruzione di qualche pubblico edificio che non possiamo identificare. I nomi contenuti nel frammento sono quattordici; quindi *l'aes con-*

latum da loro fu di 5 milioni e 600 mila sesterzi (D. Vaglieri, *Notizie degli Scavi*, 1906, pp. 430-431).

Iscrizione di Castel Porziano relativa ad una comunità giudaica di Ostia. — Fra gli oggetti rinvenuti nella tenuta reale di Castel Porziano e donati da S. M. il Re Vittorio Emanuele III al Museo Nazionale Romano merita di essere qui segnalato un frammento epigrafico che, con i supplementi del suo editore E. Ghislanzoni (*Notizie degli Scavi*, 1906, pp. 410 e seg.) è del seguente tenore: [*universitas*] *Iudeorum* [*in col. ost. commor*] *antium qui compara* | [*ve-runt ex conlat*] *ione locum C. Iulio Iusto* | [*gerusiarchæ ad m*]*unimentum struendum* | [*donavit rogantib*]*us Livio Dionysio patre et* | ... *no gerusiarchæ et Antonio* | .... [*diab*] *iu anno ipsorum consent. ge*[*r*]*us. c. iulius iustus gerusiarches fecit sib*[*i* | *et coniugi*] *suæ lib. lib. posterisque eorum* | [*in fro*] *nte P. XVIII in agro p. XVII.*

L'iscrizione è molto importante e fornisce utili notizie sull'ordinamento delle comunità giudaiche nell'Impero romano. Essa si divide in due parti: nella prima era riassunto il decreto con il quale una comunità di Giudei commoranti nella colonia ostiense (forse i *Traianenses* ricordati in altre iscrizioni provenienti da Porto) dona un terreno da loro acquistato ad un C. Giulio Giusto perchè vi costruisca un monumento sepolcrale (linee 1-4) e sono quindi indicate le formalità seguite per rendere legale la donazione (linee 4-7). Nella seconda parte dell'iscrizione è detto che Giulio Giusto, a cui venne fatta la donazione del terreno, costruì infatti su di esso il sepolcro.

Iscrizione di uno scriba senatus. — In recenti scavi eseguiti in Roma (Gatti, *Bull. Com.*, 1906, pag. 321) si trovò un sarcofago in marmo sul quale è incisa la seguente iscrizione: *D. M.* | *Aemilio Eucarpo eq(uiti) r(omano) scribæ senatus* | *qui vixit annis LVI or. VIIII Eusebi filia et heres huius Eusebi* | *patri suo*

benemerenti. Importante è la menzione dell'ufficio dei *scriba senatus*, di cui non era conosciuto che un solo esempio epigrafico del 452 (C. vi, 33721). Il monumento può attribuirsi alla prima metà del secolo quarto ed è il più antico che certifichi avere il senato romano continuati i regesti dei suoi atti mediante gli *exceptores* o stenografi e gli *scribæ*, segretari o cancellieri.

Altare di Mercurius Bigentius. — Nelle vicinanze di Neumagen sono stati rinvenuti gli avanzi di un altare dedicato, come s'impara dalla iscrizione che ne fa parte, a *Mercurius Bigentius.* È questo un nuovo soprannome di Mercurio, che sembra essere di origine gallica (E. Krüger, *Korrespond. der Westd. Zeitsch.*, 1906, pp. 77-78).

Un regolamento minerario romano scoperto nel Portogallo. — Nel maggio dell'anno decorso fu scoperta nel Portogallo e precisamente nelle vicinanze di Aljustrel una tavola di bronzo con lettere latine scritte che il Cagnat ha pubblicata nel *Journal des Savants*, 1906, pp. 441 e seg.; 671 e seg. Il Cagnat propende a considerarla come parte integrante della tavola di bronzo scoperta nel 1876 nella stessa località di Aljustrel e che contiene la legge regolatrice del distretto minerario di Vipascum appartenente al fisco imperiale e l'ordinamento quasi comunale del borgo stabilito sul territorio della miniera. Il nuovo testo riguarda il sistema dei pozzi ordinariamente seguito dai Romani nell'esercizio delle miniere di cui la tavola vipascense trattava nel capo primo e nell'ultimo, ed io inclinerei a considerarlo come parte di una legge modificatrice di quella scoperta nel 1876, perchè se, per comune consenso dei dotti, la tavola vipascense è del primo secolo d. Cr., quella testè rinvenuta deve ascriversi invece alla seconda metà del secondo secolo, come dimostrano la intestazione: *Ulpio aeliano salutem* e le parole del

paragrafo secondo: *quorum* [*puteorum*] *pretia secundum liberalitatem sacratissimi imp. Hadriani Aug. observabuntur*. Aspettiamo ad ogni modo lo studio che sull'importante documento epigrafico pubblicherà il dotto portoghese Leite de Vasconcellos, conservatore del Museo di Lisbona.

Iscrizioni di Thugga. — Il fascicolo terzo del tomo decimoterzo dei *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques* (Paris, 1906) contiene una eccellente silloge delle iscrizioni di Thugga compilata dal valoroso archeologo Luigi Poinssot incaricato di una missione scientifica nella Tunisia. Le iscrizioni sono ripartite in tre categorie: iscrizioni pubbliche (votive od onorifiche) trovate nel territorio urbano della città; iscrizioni private del medesimo territorio; iscrizioni pubbliche o private rinvenute nei *vicinia Thuggæ*. Le sole iscrizioni della prima categoria sono descritte nel fascicolo suddetto, e le accompagna un accurato indice analitico.

Testi giuridici inediti scoperti in Egitto. — Seymour de Ricci, l'infaticabile papirologo che tutti conoscono, ha rinvenuto nel suo recente viaggio scientifico in Egitto quattro tavolette cerate che si conservano nel Museo del Cairo e provenienti da Fayoum. Esse sono importanti più che altro nei rispetti giuridici e per questa ragione le troviamo pubblicate, con alcune osservazioni del Girard, nella *Nouv. Revue historique de Droit français et étr.*, (1906, pp. 477-498). Il primo testo però è importante anche nei riguardi delle istituzioni militari romane: è un diploma militare, un congedo ricevuto da un soldato appartenente ad un corpo ausiliario di cavalleria di presidio in Egitto (a. D. 122, 4 gennaio). Presenta la singolarità di non essere scritto sul bronzo, come gli altri diplomi conosciuti ed emana non dall'imperatore, ma dal prefetto di Egitto Titus Haterius Nepos.

L'Iscrizione di Aïn-el-Djemala. — Nella Tunisia e precisamente nelle vicinanze di Aïn-Tounga (l'antica *Thignica*), Girolamo Carcopino ha rinvenuto una importantissima iscrizione da lui poi pubblicata con dotto commento nelle *Mélanges de l'École Française de Rome* (1906, p. 365-481). La iscrizione menziona la *lex Manciana* e completa, migliorandolo, il testo del regolamento o *sermo* designato col nome della *lex Hadriana;* e infine getta nuova luce sulla regione dei *saltus* dell'Africa proconsolare e sulla condizione giuridica dei loro coltivatori. Abbiamo quindi in esso un documento importante per la storia della colonizzazione romana e per quella del colonato parziario L'iscrizione fu pure commentata dal Mispoulet, *Nouv. Rev. hist. de Droit français et étr.*, 1906, pp. 812 e seg., 1907, p. 5-48.

Iscrizione di Cartagine relativa a Sesto Appuleio. — Il Cagnat pubblica nei *Compt. rendus de l'Acad. des Inscr. et B. L.* (1906, pp. 470-478), una iscrizione di Cartagine recentemente scoperta che ricorda un *Sex. Appuleius* [*flamen*] *Iulialis*, e che a lui, in opposizione al parere espresso dal primo editore della lapide, il p. Delattre, sembra essere tutt'uno con Sesto Appuleio marito di Ottavia seniore, sorella di Augusto. E difatti nel Museo di Cartagine esistono taluni ricordi della famiglia di Augusto; quindi è probabile che si sia onorato Sesto Appuleio in Cartagine a causa appunto della sua parentela con l'imperatore.

Le pietre miliarie romane. — Nei *Rendiconti della Accademia Prussiana delle Scienze* del 1907 (165-201=37 pag. dell'estratto), Ottone Hirschfeld ha testè pubblicato un'ottimo studio storico sulle pietre miliarie romane, specialmente su quelle della Gallia, che ormai ascendono a circa 4000; esse scompaiono al tempo di Arcadio e di Onorio. L'ultima fin qui conosciuta è dell'anno 435 (C. I. L. XII, 5494).

La tavola latina di Eraclea. — Con questo titolo è venuta in luce una dotta monografia di Enrico Legras (già discepolo del professore Maurizio Besnier nella Università di Caen) intorno alla pretesa *lex Iulia Municipalis.* L'Autore espone la storia esterna del testo, lo traduce ed illustra; esamina le varie interpretazioni proposte da quella del Mazzocchi in poi e conclude che la tavola di Eraclea non è un frammento di una legge municipale generale: una siffatta *lex Municipalis* non è mai esistita; essa ci ha trasmesso, riunite in una *lex data,* talune leggi relative all' amministrazione dei municipi romani e taluni obblighi dei loro abitanti e dei loro magistrati verso Roma. Eraclea ha voluto commemorare, con questo bronzo, l'onore di aver saputo conservare il posto eminente che le assegnava il suo *æquissimum fœdus* fra gli alleati della confederazione romano-italica.

LUIGI CANTARELLI.

BYZANTINA.

SCULTURA.

Sarcofagi d'Asia Minore. — Ai numerosi contributi alla questione dei sarcofagi così detti d'Asia Minore, segnalati in *Ausonia*, I, 169, è da aggiungersi un nuovo e poderoso studio di J. Strzygowski, a proposito di un altro sarcofago del tipo, nella collezione Cook di Richmond. (*A sarcophagus of the Sidamara type in the collection of Sir Frederick Cook, Bart., and the influence of stage architecture upon the art of Antioch*, in *Journal of Hellenic Studies*, vol. XXVII 1907, pp. 99-122, t. V-XII). Si tratta di nove grandi frammenti di un magnifico sarcofago che ha tutte le caratteristiche ornamentali degli altri del gruppo, ed è fra tutti uno dei più belli. Lo Strzygowski li illustra compiutamente rilevando l'analogia che le varie figure hanno con quelle del sarcofago di Sidamara e con l'altro del giardino Colonna sul Quirinale. Molto giustamente l'autore mette in rapporto questi sarcofagi con costruzioni architettoniche a portico.

Per ciò che riguarda i rapporti di stile che legano questi sarcofagi all'arte ellenistica vedi ciò che è stato detto più sopra nelle cc. 49-50.

Sculture bizantine. — A. Muñoz pubblica alcune sculture bizantine di secondaria importanza, conservate nel Museo Imperiale Ottomano di Costantinopoli, (*Sculture bizantine*, in *Nuovo Bullettino d'archeologia cristiana*, 1906, pp. 107-121). Pubblica per la prima volta due bassorilievi con la rappresentazione dei tre fanciulli nella fornace; un frammento con la resurrezione di Lazzaro, che sembra di data piuttosto antica; un grande riquadro con la Madonna tra due santi, che offre una particolarità tecnica molto caratteristica: i contorni e i lineamenti delle figure, invece di essere sporgenti sono fortemente incavati sul piano, in modo da far pensare quasi che la lastra marmorea servisse come forma. In principio dell'articolo l'autore a proposito di alcune sculture romane osserva come nei primordii dell' arte cristiana in Roma si noti un rinvigorimento dell' influenza ellenistica.

PITTURA, MINIATURA.

Affreschi bizantini del XII secolo a Nereditz presso Novgorod. — Nereditz trovasi a poca distanza da Novgorod, e la sua chiesa fu innalzata nel 1198; al 1199 rimontano le pitture edite da JEAN EBERSOLT (*Fresques byzantines de Nérèditsi d'après les acquarelles de M. Braylowskij*, in *Monuments Piot*, XIII, 1906, t. 35-55) il quale offre delle interessanti osservazioni specialmente dal punto di vista dell' iconografia. Le pitture già erano state più volte illustrate nella letteratura archeologica russa, dal Pokrowskij, dal Kondakov, e da altri; tuttavia il lavoro dell'Ebersolt sarà molto utile per far

conoscere in Occidente quell'importante ciclo di rappresentazioni. I soggetti figurati negli affreschi sono tratti dalla vita di Cristo.

Edizioni di codici miniati. — Alla notizia della pubblicazione del *Rotulo di Giosuè* e della *Bibbia Reginense*, fatte a cura della Biblioteca Vaticana (cfr. *Ausonia*, I, 171) aggiungiamo ora con piacere quella della edizione del celebre *Menologio di Basilio II* (Cod. vat., gr. 1613). Questo splendido saggio della miniatura bizantina del secolo XI, meritava giustamente di esser pubblicato in modo degno, data la sua straordinaria importanza per la storia dell'arte, per l'iconografia, per il vestiario in Oriente, riconosciuta già *ab antico* tanto che già nel 1727 l'Assemani ne curava la grande edizione che va sotto il nome del cardinale Albani, e che è da porsi tra i più antichi esempi di riproduzioni di codici miniati; tempo fa se ne intraprese un'edizione in Russia, a cura di M. e V. Uspenskij, di cui sono usciti per ora tre volumi, con riproduzioni invero poco soddisfacenti e senza alcun apparato scientifico (*Il Menologio illustrato dell' imperatore greco Basilio*, Pietroburgo, 1902, 1903, 1906). La pubblicazione vaticana consta di due volumi, il primo contiene una estesa descrizione del codice, il secondo la completa riproduzione di esso in tavole fototipiche della stessa grandezza dell' originale (*Il Menologio di Basilio II*, Cod. vat., gr. 1613. Torino, Fratelli Bocca, MDCCCCVII). L'anonimo autore del testo (che è il Dott. Pio Franchi de' Cavalieri) dà una esatta e dotta descrizione del manoscritto e delle sue miniature, trascurando però quasi del tutto i riscontri iconografici che sarebbero stati importantissimi; egli confessa poi, riguardo ai raffronti stilistici, che li lascia da fare agli storici dell'arte, in modo che non c'è da fargli rimprovero se dal suo studio non si ricava un'idea chiara del valore delle miniature e del posto che loro spetta nello svolgimento dell'arte bizantina. Un più grave appunto deve invece farsi alle riproduzioni: tranne

alcune poche in principio e qua e là, le fotografie evidentemente sono state eseguite su lastre semplici invece che isocromatiche, errore tanto più grave quando si pensi che le miniature hanno un fondo d'oro scintillante, che una lastra semplice rende naturalmente in nero; non poche delle figure che hanno sempre carni chiare, rosee, sono trasformate in veri negri.

Un'altra riproduzione di codice miniato che ha veduto la luce recentemente è quella del codice di Rossano, edita dal Danesi (ANTONIO MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, pp. 1-38, con 16 tav. in cromofotipia, 7 in fototipia, e 11 illustrazioni nel testo. Roma, Danesi, 1907).

Miniature etiopiche. — B. Turaiev pubblica un esteso catalogo dei codici etiopici conservati a Pietroburgo, nella Biblioteca Imperiale, nell' Istituto di lingue orientali, nel Museo Asiatico dell'Accademia delle Scienze, nell'Accademia Ecclesiastica, e in alcune raccolte private, riproducendo alcune interessanti miniature d'epoca però assai tarda. (B. TURAIEV, *Manoscritti etiopici di Pietroburgo.* Memorie della sezione orientale della Imperiale Società Russa di archeologia (in russo), vol. XVII, (1906), pp. 115-248, tav. V).

Una copertura di mummia egiziana. — Nel precedente fascicolo di *Ausonia*, I, 180, si dette notizia di un articolo del Wilpert su una mummia dipinta entrata nel 1905 nel Museo Vaticano per dono del sig. E. Guimet di Parigi. Il Wilpert la credeva cristiana a giudicarne dall'espressione « innocente e modesta » del volto della defunta dipinta sulla copertura e dal gesto della mano destra alzata a guisa di orante; in principio anzi il Wilpert (avendo il suo pittore trasformato un clavo di tunica in una spada!) credette anche di ravvisare il sacrificio di Abramo in una scenetta dipinta lateralmente, in cui invece è figurato un uomo che lascia andare un pugno ad una donna.

Il Marucchi, che ha riconosciuto sulla mummia il disco solare con gli urèi, motivo simbolico sacro dell'Egitto, afferma a ragione che il monumento non presenta alcun carattere di cristianità; egli lo attribuisce al III secolo.

Pittura bizantina e russa. — Il Comitato per l'incremento della pittura russa, che pubblicò già lo splendido primo volume del *Manuale Iconografico Illustrato*, (cfr. *Ausonia*, I, 181) comincia a dare in luce un più modesto *Ikonopisnij Sbornik* (Raccolta iconografica). Il primo volume ora edito (Pietroburgo, 1907, pp. 250, con 21 illustrazioni) oltre il giornale degli atti del Comitato dal 1903 a questa parte, contiene un ampio e importantissimo studio di L. Nikolskij, sulla *Pittura parietale del monte Athos.* Si può dire che per la prima volta, sebbene già tanto si sia scritto sull'arte della montagna sacra, gli importantissimi cicli di affreschi dei conventi atoniti sono scientificamente dichiarati e classificati. Il volume contiene pure un articolo di D. Treniev, sulla *Conservazione dei monumenti dell'antica iconopittura russa.*

A un grande pittore di icone russo del secolo xv, Andrea Rublev, dedica un vasto ed accurato studio N. Licatchev (*Lo stile pittorico di Andrea Rublev,* Pietroburgo, 1907, p. 104 e 63 illustr.) in cui analizza con precisione i caratteri dell'arte di quell' interessante maestro vissuto in un periodo così importante e caratteristico per lo svolgimento dell'iconopittura russa.

ARTI MINORI.

Il tesoro di Sancta Sanctorum. — Annunciammo già del ritrovamento del tesoro cristiano dell'oratorio di *Sancta Sanctorum*, che è stato veramente una delle più grandi scoperte archeologiche dei nostri giorni (cfr. *Ausonia*, I, 201). Il primo a parlare degli insigni reliquiarii che si trovarono in un armadio dell'antichissima cappella, fu il P. Grisar in varii fascicoli della *Civiltà Cattolica* del 1906. Al tesoro è dedicato

un intero volume dei *Monuments Piot*, XV, (1906), che in 18 tavole contengono le riproduzioni dei varii oggetti, precedute da una illustrazione di Ph. Lauer (pp. 1-147). Non è qui il caso di discutere partitamente le attribuzioni e i giudizi del Lauer, in molti dei quali non possiamo convenire: noi ci proponiamo di tornare più diffusamente sull'argomento illustrando su questa rivista i singoli oggetti. Annunziamo intanto con piacere che le preziose reliquie, a cui si minacciava la triste sorte di rientrare per sempre nel sepolcro del *Sancta Sanctorum*, sono state collocate nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana, ove rimarranno definitivamente. Il P. Grisar prepara sul tesoro una grande pubblicazione che sarà ornata anche di tavole a colori.

Antonio Muñoz.

ICONOGRAFIA.

W. De Gruneisen, *Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo.* (Archivio della Società romana di storia patria, 1907, pp. 443-525). Il tema è veramente un po' vasto per poter essere esaurito in un primo studio, tuttavia il lavoro del Gruneisen aprirà la via a ulteriori ricerche. L'autore studia le diverse rappresentazioni del cielo, nella forma lineare, curvilinea, segmentata, accompagnando il vasto esame dei monumenti con le citazioni degli scrittori antichi. A proposito delle figurazioni classiche è strano che non sia ricordato il grosso volume del Thiele (*Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898); dei monumenti cristiani si mostra invece una larga conoscenza. In certi giudizi dell'autore non sapremmo convenire: nessuno crederà la Genesi di Vienna della fine del vi secolo e posteriore al Rossanense; come pure non si potrà assegnare al ix secolo l'ottateuco vaticano 747 che è del-

l'XI. Il musaico di San Michele di Ravenna non è a Potsdam, ma nel K. F. Museum di Berlino.

Iconografia russa. — Un importante contributo all'iconografia russa è il volume di N. LICATCHEV, *Vita illustrata dei santi Boris e Gleba, in miniature del XV secolo,* (Pietroburgo, 1907, pp. 41, con 40 tavole) in cui studia la rappresentazione dei due santi principi così importante e diffusa nell'arte russa.

Influenza dell'antichità nel rinascimento. — Fritz Burger, il valente studioso della scultura romana del XV secolo, in un articolo *Donatello und die Antike* (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1907, pp. 1-13) studia i rapporti del grande scultore con le opere antiche cercando di determinare con acuti raffronti quali monumenti dell'antichità impressionarono maggiormente Donatello.

L'ultima cena di Cristo e degli apostoli. — Allo svolgimento iconografico di questa rappresentazione dedicò molti anni fa un ampio studio il Dobbert, limitandosi però specialmente al Medioevo. Curt Sachs, studia ora la stessa figurazione nell'arte tedesca, con sicurezza di metodo e larga conoscenza del materiale (*Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahldarstellung,* in *Repertorium für Kunstw.,* 1907, pp. 99-126).

Il ritratto francese. — La Biblioteca Nazionale di Parigi prepara da qualche anno delle importantissime esposizioni, sotto la solerte iniziativa di H. Omont. Quella di questa primavera è dedicata ai ritratti miniati di cui naturalmente la Nazionale possiede una serie ricchissima. Alla importante mostra dedica un articolo, che sarà seguito da altri, Jean Laran, ne *L'Art,* 1907, pp. 145-161 (*Les portraits français du XIII^e au XVII^e siècle à la Bibliothèque Nationale*). Della mostra diamo più diffusa notizia in altra parte di questa rivista.

Ritratti di Giuliano de' Medici duca di Nemours. — O. Fischel studia la numerosa serie di ritratti di Giuliano che vanno dall'affresco del Ghirlandaio, in cui è rappresentato in età di cinque anni, fino alla mirabile statua di Michelangelo e al finissimo ritratto di Raffaello nella collezione Huldschinsky di Berlino. (*Porträts des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours,* in *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen,* 1907, pp. 117-130).

Patologia nell'arte. — Giovanni Franceschini studia nell'*Emporium,* (1906, pp. 424-448) le rappresentazioni artistiche di soggetti patologici (*La patologia umana nell'arte*), osservando come gli artisti hanno spesso studiato con cura le più dolorose e ributtanti espressioni delle sofferenze fisiche, e talvolta ne hanno tratto partito per raggiungere col contrasto effetti mirabili di bellezza.

Iconografia della Madonna. — Paul Perdrizet illustrando un dipinto del XIV secolo della chiesa di Notre-Dame a Montmorillon, in cui è raffigurata la Vergine che bacia la mano del Bambino, fa derivare questa rappresentazione da modelli bizantini, ponendovi a riscontro una icona del monte Athos. Quell'atto non ha un valore soltanto artistico, ma è simbolico, indicando la venerazione alla mano destinata ad essere trafitta. (*La Vierge qui baise la main de l'Enfant,* in *Revue de l'art chrétien,* 1906, pp. 289-294).

ANTONIO MUÑOZ.

RECENSIONI.

E. POTTIER, *Catalogue des vases antiques de terre cuite, Troisième partie: L'École attique,* 1906, pp. 601-1133.

Note assai sono le due prime parti di questo catalogo già edite da alcuni anni; i vari aspetti della ceramica ellenica ivi esposti secondo rigoroso metodo scientifico con stile elegante e piacevole, hanno fatto sì che quei due primi volumetti, per la grande utilità loro, abbiano trovato posto nella biblioteca di ogni cultore dell'arte antica.

La terza parte, comprendente lo studio dei prodotti attici, è non meno encomiabile delle due parti precedenti. E nel grosso volumetto appariscono sotto bella luce i noti nomi di Amaside, di Exekias, di Andocide, di Nicostene, di Epitteto, di Eufronio, di Duride, di Brigo.

Lo sviluppo della ceramica attica dall'inizio del periodo di Pisistrato alla fine della guerra del Peloponneso vi appare ben riassunto e ben chiaro. Certo, a mio avviso, il terzo periodo, comprendente la ceramica posteriore allo stile severo, sarebbe stato suscettibile di maggior ampiezza di trattamento e di suddivisione più marcata e più netta dei suoi numerosi esempi pervenuti sino a noi.

Così è escluso da questa terza parte il racconto delle vicende della ceramica attica lungo il IV secolo. Coi numerosi e preziosi esempi di detto secolo fattici riconoscere dal Furtwaengler, questa esclusione non ha ragione alcuna di esistere, dato il titolo di *école attique* di questa terza parte del *Catalogue.*

Ma quale ricchezza e prudenza di osservazioni, quale lucida sintesi si può ammirare nella trattazione concernente il periodo dei vasi a figure nere ed il tanto affascinante periodo dei maestri di tazze!

Assai sensato e lontano dalle esagerate vedute di vari archeologi è ciò che il Pottier asserisce sulla relazione dell'arte ceramica con le altre arti maggiori o parallele: non è una relazione di dipendenza, ma è uno scambio reciproco di soggetti, di motivi, di stile; è una specie di lingua parlata comune a tutti gli artisti ed artigiani dell'Attica.

Pure assai giusta è l'attribuzione di grande parte della ceramica a figure nere di decadenza al V secolo: l'antica tecnica permane interrotta perfino lungo il IV secolo con le anfore panatenaiche coi nomi di arconte.

Ingegnosa è poi la idea del Pottier sulla nascita della figura rossa su fondo nero, che sarebbe dovuta non solo a ragioni artistiche, ma anche allo scopo pratico dei vasi. Ma principalmente interessanti sono le pagine ove il Pottier tratta con accuratezza e piacevolezza di esposizione di tutto il processo di fabbrica di un vaso, non solo facendo a tal bisogna tesoro di ciò che si è scritto precedentemente (si v. specialmente Walters in Walters-Birch, *History of ancient pottery* e Reichhold nel testo della *Griechische Vasenmalerei*), ma esprimendo idee proprie e rettificando giudizi precedenti.

La vieta ed intricata questione sulle firme dei ceramisti, sull'ἔγραψεν e sull'ἐποίησεν, trova una soluzione presso il Pottier, soluzione che

a mio credere rimane per altro non definitiva. Se infatti l'ἐποίησεν fu riferito alla eccellenza della fabbrica e della forma tettonica del vaso (e sulla importanza che si deve annettere a ciò, importanza negletta dai più, bene insiste il Pottier), perchè per esempio la magnifica e singolare tazza del Louvre (G, 17) con Μέμνων καλός, larga ben 53 centimetri, non ci offre segnato il nome di chi ha fatto tale meraviglia di lavoro plastico e di cottura?

Riguardo ai ceramisti il Pottier si diffonde specialmente su quelli dello stile severo, e ben con ragione, perchè lo stile severo segna l'apogeo dell'arte ceramica e perchè non mai come con detto stile quest' arte si elevò tanto all'altezza delle arti maggiori. Ed il Museo del Louvre offre alcuni capolavori di questo stile ed alla enumerazione di ciascuno di essi il Pottier accompagna una diligente ermeneutica.

Un insigne nuova opera scoperta in magazzino dal Pottier viene ad aggiungersi alla serie già numerosa dei vasi della officina di Brigo; una tazza frammentata (G, 154) con l'avventura di Troilo, che sarebbe dipinta, secondo il Pottier, da [Ones]imo pel confronto con la nota tazza perugina (Hartwig, *Meisterschalen*, t. 58).

Bene in questo *Catalogue* si legge la riabilitazione di Eufronio, di quell'Eufronio che, innalzato tanto dal Klein e da Hartwig, è stato di recente dal Furtwaengler posto al di sotto di Eutimide e di Finzia o Filzia. E la rivendicazione del primato di Eufronio è fatta in modo così convincente da non sembrare, a mio avviso, suscettibile di facile critica.

Brevemente il Pottier si trattiene su Duride già a noi conosciuto dalla sua recente monografia (*Douris*, 1905); un po' sollevato dallo stato di mediocrità, in cui è stato posto in generale dai dotti, è Ierone; al coro concorde degli studiosi esaltante il focoso Brigo unisce la sua voce il Pottier che fa tuttavia riserva imposta dal tenore della firma: Brigo è un fabbricante.

Nel periodo posteriore alle guerre Persiane faccio alcune riserve sulla cronologia di vari gruppi di vasi, e le mie idee a tale proposito sono esposte in altro mio scritto (*Roemische Mitt.*, 1906, p. 110-141). Perchè porre la esecuzione della idria di Midia nel 450-440, anteriormente alla esecuzione totale delle sculture del Partenone, e porre invece nel decennio successivo la tazza di Codro, di stile per dir così fidiaco, e l' ἐπίνητρον di Eretria di stile più legato di quello di Midia? Bene invece è determinato il posto che spetta al notissimo cratere di Orvieto (G, 342) anteriormente alle note anfore a volute polignotee di Ruvo, di Gela, di Bologna.

PERICLE DUCATI.

Topographie der Stadt Rom im Alterthum von H. JORDAN, Erster Band, dritte Abtheilung, bearbeitet von CH. HUELSEN, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1907, pp. XVIII-709.

La topografia della città di Roma nell'antichità di Enrico Jordan cominciò a pubblicarsi nel 1871 col secondo volume contenente le fonti (*la Notitia urbis regionum XIV* e i *Mirabilia urbis Romae*, ecc.) e lo studio esegetico e comparativo intorno ad esse. Nel 1878 apparve la prima parte del primo volume che comprende le nozioni generali della topografia; la descrizione dei diversi recinti di Roma; i ponti, le cloache, gli acquedotti e lo sviluppo edilizio della città; nel 1885 fece seguito la seconda parte del volume che illustra il *Capitolium*, il Foro, la Sacra via, il Comizio e gli altri Fori e i mercati (*macella*) posti a settentrione e a mezzogiorno del *Forum magnum*. Pur troppo la morte impedì allo Jordan di porre fine al poderoso lavoro, ma per somma ventura esso non è rimasto incompiuto.

All'ardua impresa di continuare l'opera importantissima del compianto professore di Königsberg fu invitato uno dei più dotti e sagaci topografi di Roma antica del nostro tempo,

il professore Cristiano Huelsen. Ho detto ardua l'impresa, perchè i materiali lasciati dallo Jordan, per il suo lavoro, tranne alcune pagine relative al Palatino, erano così informi e incompleti che l'Huelsen, dopo maturo esame, si decise a compiere *ex novo* il lavoro, dimodochè il volume che qui si annuncia è dal principio alla fine opera sua propria e originale. Nessuno, del resto, era in grado di compierlo meglio dell'H., di lui che, autore di una gran parte del volume sesto del *Corpus Inscriptionum Latinarum* di Berlino, aveva avuto modo di analizzare minutamente e di coordinare l'immenso materiale epigrafico uscito in luce in Roma in quest'ultimo ventennio.

Aggiungasi inoltre che, nell'economia dell'opera, mentre i due volumi precedenti contengono la parte generale e sistematica, questo, scritto dall'H., forma, si può dire, un tutto a sè, comprende la parte speciale, ossia tutto l'itinerario astigrafico, perchè lo Jordan, delle quattordici regioni urbane, non potè descrivere che l'ottava.

Il disegno dell'opera è rimasto, in sostanza, lo stesso, ma l'H., lasciando da parte le discussioni sopra punti controversi e le esposizioni troppo particolareggiate e diffuse che non dispiacevano allo Jordan, come si può notare, specialmente nei paragrafi che si riferiscono al Foro, si è limitato ad esporre, in forma sobria e chiara, i risultati della scienza; oltre a ciò ha abbandonata la ripartizione proposta dal compianto autore in città antica (*Altstadt*); città nuova (*Neustadt*) e circondario (*Weichbild*), parendogli difficile di poterne stabilire con precisione i confini. È bene che l'H. abbia fatto tale avvertenza nella prefazione, altrimenti potrebbe, a prima vista, sembrare, non essendovi soluzione di continuità fra i paragrafi della seconda parte, compresi sotto il titoto generale di *Altstadt* e quelli della terza parte del primo volume (la seconda finisce con il quarto e la terza comincia col quinto), che anche i paragrafi di quest'ultima parte

continuassero ad essere compresi sotto il titolo generale dell'*Altstadt*, mentre ciò non era nel pensiero del continuatore.

Ed ora indichiamone rapidamente il contenuto. L'itinerario comincia con la descrizione della regione quarta: la Velia e il Tempio della Pace (§ 5); segue, nel paragrafo sesto, lo studio del Palatino (scavi dal secolo XVI in poi; natura fisica del colle e sua storia dalle origini fino al sesto secolo). Il § settimo descrive la regione undecima: Circo Massimo e adiacenze: i *Navalia* del forò Boario, la *statio annonae* e il *templum Herculis Pompeiani*. La regione decimoterza è descritta nel § ottavo: l'Aventino con i suoi monumenti e le sue adiacenze: *Salinae, Horrea,* Monte Testaccio, piramide di Cestio, ecc. La regione duodecima (*piscina publica*) forma il contenuto del paragrafo nono, che studia il colle situato a mezzogiorno dell'Aventino, fra S. Saba e S. Balbina, privo di nome proprio, ma di cui il punto più alto chiamasi *saxum* ed era indicato come il luogo degli auspici di Roma; in questo paragrafo trovansi descritte le terme di Caracalla. Il paragrafo seguente è dedicato alla regione prima o porta Capena, ai monumenti che precedono cotesta porta, come il tempio dell'Onore e della Virtù e quelli di posizione incerta, come il tempio della Tempesta dedicato da L. Cornelio Scipione nel 229 a. Cr. Descritta la regione Celimontana nel § 11, si passa all'Esquilino, la cui analisi comprende quattro paragrafi: sguardo storico generale del colle (§ 12); l'anfiteatro Flavio, i monumenti della via Labicana, l'Oppio con la sede della *praefectura urbis*, le terme di Tito e di Traiano (§ 13); *Carinae* la *Subura* e il *Cispius* (§ 14); i monumenti dell'Esquilino, situati fuori del recinto Serviano (§ 15). Del Viminale con le terme di Diocleziano, del Quirinale e del Pincio trattano i paragrafi dal 16 a 18, mentre gli altri che seguono abbracciano lo studio del Campo Marzio nelle sue varie parti. L'ultimo paragrafo finalmente (23) guida il lettore attraverso

la regione transtiberina e i suoi monumenti. Il volume, arricchito di undici tavole, finisce con un copioso e accuratissimo indice dei nomi, delle cose contenute in tutta l'opera e delle fonti letterarie ed epigrafiche utilizzate nella medesima.

Il lavoro dell' Huelsen (dedicato a G. Wissowa), di cui abbiamo così rapidamente accennato il contenuto, frutto di studi originali e di laboriose ricerche, durate parecchi anni, espone con molta chiarezza lo stato della topografia romana, quale risulta dagli scavi e dagli studi più recenti. Esso deve a buon diritto considerarsi come una delle opere più cospicue apparse in questo principio di secolo, accanto alla *Forma urbis* del nostro Lanciani, della quale l' H. medesimo, pur dissentendo in talune conclusioni, riconosce il merito insigne e l'alto valore. E il compianto Jordan, se potesse per un momento rivivere, si unirebbe, senza dubbio, con entusiasmo, ai plausi che non mancheranno di essere tributati al suo degnissimo e valoroso continuatore.

Luigi Cantarelli.

NOTIZIE.

Scoperta di un tempio arcaico a Creta. — Al momento di impaginare giunge la notizia di una insigne scoperta fatta a Prinià nell' isola di Creta dalla Missione Archeologica Italiana condotta dal dott. Luigi Pernier. Trattasi di un tempio ellenico di alta antichità, entro cui si rinvenne ottimamente conservata la statua di una dea in pietra *poros*. Siede la Dea nell'atteggiamento rigido ieratico delle figure arcaiche con gli avambracci distesi lungo le coscie; il capo con capelli fluenti a trecce sulle spalle è coperto di *polos*, il peplo della figura è istoriato a graffiti e tenui rilievi, il trono su cui siede, è decorato di bassorilievi rappresentanti animali. I lastroni del fregio o *sima* del tempio portano nobili figure di cavalieri ignudi armati di lancia e scudo col berretto e i capelli fluenti a guisa delle figure dei Libî nell'arte egizia. Oltre le sculture si sono trovati rilievi in terracotta che ricordano i prodotti artistici di alcune città etrusche. Da questo punto di vista la scoperta è importante anche pei riscontri coi monumenti primitivi dell' Italia.

I recenti scavi sul Palatino. — I giornali politici hanno diffuso già largamente la notizia del trovamento di antiche tombe sul pendìo occidentale del *Cermalus* presso le *scalae Caci*. Delle notizie finora apparse la più completa si ha in un articolo del professor Vaglieri direttore degli scavi in *Nuova Antologia*, 16 maggio 1907, p. 314. A lui lascio volentieri la parola per la descrizione dei rinvenimenti.

« Tornò in luce un muro di tufi squadrati, largo metri 1.20 (= 4 piedi) di bella costruzione che parve essere un muro di cinta, tanto più che sulla via della scala di Caco esso si interrompe lasciando posto ad una *posterula*, e che più in giù si rinvenne la preveduta seconda cinta. Da questo muro piantato nel vergine apparirono tolti i blocchi di tufo adoperati negli edifici circostanti. Poichè questi edifici riposano su un piano contenente scarico di vasellame campano del II secolo a. C. — scarico che ricopriva anche il muro suddetto — risulta evidente, che esso muro dovette essere distrutto in quel tempo. All'apparenza per la perfezione tecnica, esso si giudicò subito costruito da operai esperti fatti venire probabilmente dall' Etruria nel IV sec. a. C., se non più tardi ancora.

« Continuandosi lo sterro che dava nello strato superiore copioso il materiale campano, e più sotto, qua e là, qualche frammento di bucchero del VII secolo, il quale rendeva evidente l'esistenza, nelle vicinanze, di tombe di quel periodo — più tardi solo si rinvennero anche frammenti diversi del più puro tipo Villanova, attribuibili al IX secolo — il 20 aprile tornò in luce, scavato nel vergine, un pozzo che si giudicò destinato a un grande dolio sepolcrale. Del dolio nessuna traccia, e nessuna dell'urna e del corredo funebre, ma ogni dubbio era tolto, almeno per gli esperti, che qui si fosse preso abbaglio. Una serie di fori circondanti il pozzo a breve distanza, che non possono, per la loro forma, riferirsi ad altri sepolcri, si devon

ritenere quali buchi in cui furono piantati dei pali di una capanna o di una semplice tettoia straminea, proteggente quel sepolcro, il quale fu forse più venerato, siccome quello di un capo. Solo infatti a una certa distanza da esso vennero in luce in gran numero puteoli nei quali si può credere fossero collocati dei *doliola* (dei *doliola* dice Varrone 5-157: *alii inesse aiunt ossa cadaverum*). Di queste fossette, le quali si debbono supporre più grandi di quanto appariscono oggi, solo la parte inferiore è rimasta; in epoche più recenti, infatti, il terreno fu tagliato per un'altezza da 4 a 6 palmi.

« Più interessante, e, per una parte, inaspettata fu una scoperta di una tomba a fossa. Ripulendosi dalla terra il muro su citato dal lato di ponente, si osservò che esso copriva in parte un lastrone squadrato di tufo, evidentemente il coperchio di una fossa sepolcrale. Si sostennero allora, in modo che restassero al posto indisturbati, mediante un'armatura, alcuni blocchi di tufo che coprivano il resto della tomba. Risulta evidente, che la tomba era stata manomessa, quando fu costruito il muro, nuova conferma dell'origine straniera degli operai adibiti a quel lavoro, perchè i romani non l'avrebbero violata. I depredatori spostarono la lastra da un lato, la sollevarono ponendo sugli orli fragili della roccia, per appoggio alla leva, alcuni rottami di tegole provenienti da un grande edificio, forse vicino, rottami che caddero poi nel fondo della fossa stessa. Per estrarre gli oggetti contenuti nella tomba, essi gettarono lo scheletro tutto sul lato opposto, e asportarono quanto poteva aver valore per ricchezza di metalli o per l'uso, armi, fibule e vasi di maggior pregio. Lasciarono per sorte un calice dipinto, pel niun valore che esso rivestiva ai loro occhi, calice rinvenuto in mezzo alla terra, documento prezioso, quale primo dato sicuro per la cronologia dello sviluppo edilizio

di Roma. Questo vaso può farsi risalire fino al V secolo a. C., ma a giudizio dei più, esso è di arte locale del IV secolo.

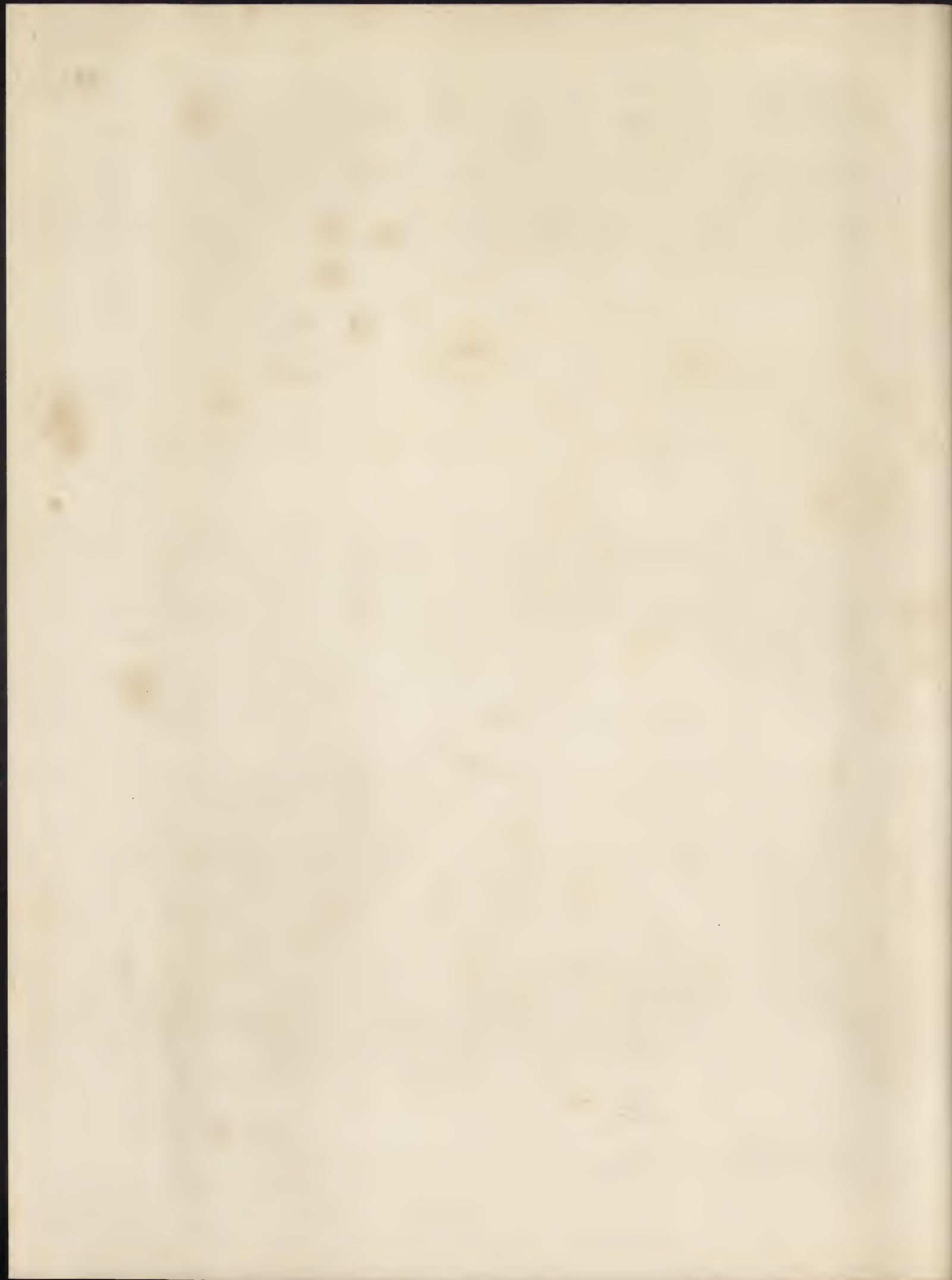
« Ne consegue, che nel V secolo e più probabilmente nel IV si seppelliva sul monte Palatino, che la tradizione fa parte integrante di Roma repubblicana, e che il muro, che in parte ricopriva quella tomba, non può essere anteriore a quel tempo.

« I Romani, come è noto, per rito vetusto, non seppellivano entro l'ambito delle mura..... Lo studio del materiale e delle tombe dà intanto come primo risultato la prova che in questo stretto spazio di terreno, ove si fan le ricerche, si è seppellito dal IX al VI secolo e poi di nuovo nel IV ».

I fatti sono stati osservati con diligenza; ma il trarne conseguenze mi sembra veramente affrettato. [1] Si tratta invero di una sola tomba non del tutto vuota, ma anche questa violata; nel fondo di essa si trovano rottami di tegole e un vaso. Separare questo materiale, ritenendo il vaso, contemporaneo alla tomba e appartenente al suo corredo originario, i frammenti di tegole invece cadutivi dentro, quando i violatori la manomisero, può essere atto arbitrario, come arbitrario sarebbe asserire senz'altro, che anche il vaso sia caduto insieme alle tegole. Attendiamo prima di conchiudere, che il progredire degli scavi ci dia documenti più intatti e di valore pieno e indiscutibile. *

ROBERTO PARIBENI.

[1] Non parlo naturalmente delle maggiori esagerazioni apparse in discorsi parlamentari, interviste e articoli di giornali politici.

* *NB.* Una comunicazione della Direzione degli scavi apparsa, mentre la Rivista è per uscire, nel giornale *Lo Spettatore* annuncia, che nuove scoperte provano sempre meglio la pertinenza della tomba al quarto secolo. Attendiamo la pubblicazione definitiva di queste notizie.

Direttore-responsabile: MARIANI prof. LUCIO.

Roma — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45.

Fotot. Danesi - Roma

NIOBIDE DAGLI ORTI SALLVSTIANI

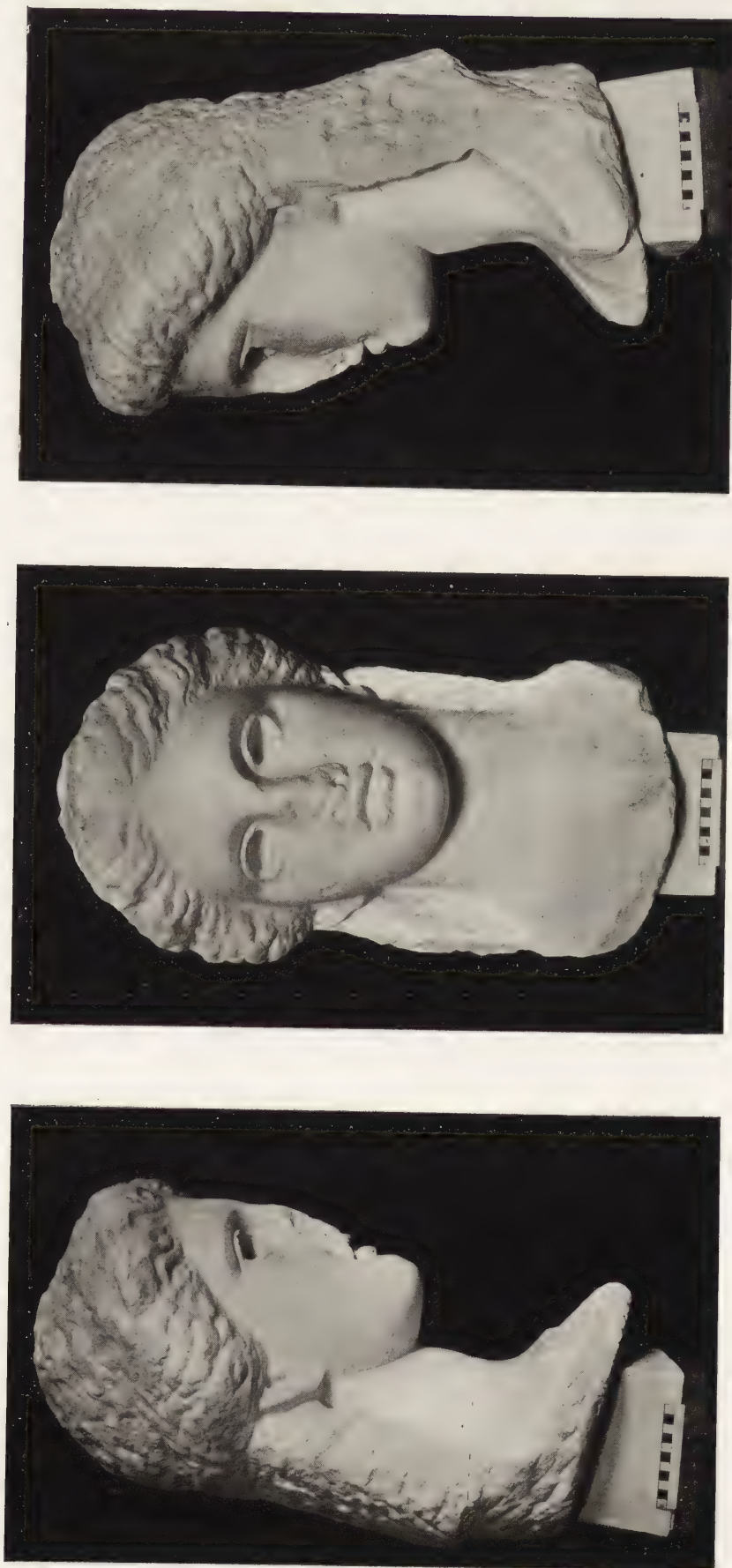
Fotot. Danesi - Roma

NIOBIDE DAGLI ORTI SALLVSTIANI

Fotot. Danesi - Roma

NIOBIDE DAGLI ORTI SALLVSTIANI

Fotografia Pernier

APOLLO CITAREDO. STATVA NEL PYTHION DI GORTYNA (CRETA)

TESTA DELLA STATVA DI APOLLO NEL PYTHION DI GORTYNA

(DAL CALCO IN GESSO)

Fotografia Faraglia

DANESI ROMA

APOLLO CITAREDO. STATVA NEL PALAZZO BORGHESE, ROMA
(AVAMBRACCI DI RESTAVRO MODERNO)

Fotografia Faraglia

APOLLO CITAREDO. STATVA NEL PALAZZO BORGHESE, ROMA
(AVAMBRACCI DI RESTAVRO MODERNO)

Fotografia Alinari 2

Fotografia Savignoni 1

STATVE DI APOLLO CITAREDO NEL MVSEO VATICANO

Fotografia Anderson

STATVA DI APOLLO CITAREDO NEL MVSEO VATICANO

(BRACCIO E LATO SINISTRO ERRONEAMENTE RESTAVRATI, BRACCIO DESTRO OMESSO)

Fotografia Faraglia

APOLLO. STATVA NEL MVSEO VATICANO

SOMMARIO

AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO II · MCMVII ·

FASC. II ·

LUGLIO · DICEMBRE

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45

—

1908

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista " Ausonia „ la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire venti annue.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LUCIO MARIANI

VIA PIERLUIGI DA PALESTRINA, 55 - ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 - ROMA.

ATTI DELLA SOCIETÀ.

Nell'adunanza del Consiglio Direttivo tenuta il 1° dicembre 1907 si trattò la questione assai grave della minacciata distruzione di tre insigni ville romane. Correvano voci insistenti sulla vendita a imprese costruttrici di parti considerevoli delle ville Albani, Aldobrandini e Colonna. Gravissima iattura appariva più che ogni altra la vendita di villa Albani cospicua per bellezza naturale, per preziose raccolte artistiche, per importanti memorie storiche; e purtroppo l'esperienza del passato, triste anche per villa Albani, donde ebbe a esulare il busto di Teodorina Cybo, gemma preziosa della raccolta, avvalorava i timori della cittadinanza. Il vice presidente professor Lanciani d'incarico della Società parlò della cosa col Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, il quale già informato del pericolo, e pronto ad agire con tutta la sua autorità, gradì molto l'aiuto che la nostra Società offriva.

Simultaneamente la Società incaricava il consigliere prof. conte Gnoli di domandare pubblicamente, se le notizie sparse erano vere, e rivolgeva al Sindaco di Roma la lettera che segue:

« La Società Italiana di Archeologia e di Storia dell'Arte ha appreso con stupore e indignazione la notizia che sia imminente la vendita a un'impresa costruttrice di case della magnifica villa Albani, ornamento insigne di Roma, celebre non meno per la sua ricchissima raccolta d' opere d' arte che per le sue memorie storiche, per il tipo di villa che rappresenta e per la pittoresca bellezza dell'insieme. Tale fatto costituirebbe senza alcun dubbio il più grande scempio delle glorie romane, compiuto in questo secolo, e si stenta a credere, che esso possa avvenire in tempi che pur vantano civiltà e culto per il bello. La nostra Società adunque, che non ha mai inteso più grave il dovere della sua missione di insorgere a difesa del patrimonio storico-artistico italiano denuncia a Voi, primo magistrato cittadino, la iattura che minaccia Roma, e scongiura la nuova Amministrazione a non voler inaugurare l'opera sua col tollerare un delitto artistico che sarà vituperato da tutto il mondo civile. Confidiamo pertanto, che Voi, illustre Sindaco, e tutto il Consiglio vogliate prendere accordi con le autorità governative e prestare solido appoggio all'agitazione che la nostra Società intende promuovere tra quanti, cittadini e stranieri, sentono l'incanto suggestivo della grandezza di Roma.

« *Firmati:* COMPARETTI — PIGORINI — LANCIANI ».

A una lettera del socio Gnoli pubblicata nel *Giornale d'Italia* del 4 dicembre S. E. il principe D. Giulio Torlonia si affrettò cortesemente a rispondere nel seguente modo:

« *Preg.mo sig. Direttore,*

« L'illustre Domenico Gnoli in una lettera comparsa nel *Giornale d'Italia* di ieri esprime le sue meraviglie per una voce che dice correre insistente della vendita a tanto il metro quadrato della Villa Albani. Alla di Lui ingrata sorpresa per tale notizia, che ha impressionate l'opinione pubblica, debbo aggiungere la mia, poichè tanto la vendita quanto le trattative sono del tutto insussistenti. Con stima

« *f.* G. TORLONIA ».

D'accordo con la smentita del principe giungeva la voce confortante dell'autorità municipale che rispondeva alla nostra lettera in questi termini:

« Altamente apprezzando l'elevato sentimento d'arte che mosse le SS. LL. a chieder l'intervento del Comune contro la minacciata vendita della Villa Albani, mi affretto a riferire come stanno le cose.

« Al Comune non risulta in alcun modo, che la Villa sia stata venduta o stia per vendersi. Sta in fatto, che la passata Amministrazione stipulò un contratto, il 19 settembre p. p., con la Società Italiana d' imprese fondiarie per la costruzione d'una serie di stabili tra la Villa ed il quartiere Nomentano. Nel contratto è però stabilito che deve rispettarsi tutta la parte storica ed artistica della Villa e che, nel lato fabbricabile a questa adiacente, e costituito da terreni seminativi, sorgano villini e non case. Inoltre, la Società costruttice s' è obbligata a recingere con una cancellata decorativa il lato della Villa che prospetta sulla via pubblica.

« Lieto di poter rassicurare le SS. LL , cui sta tanto a cuore il decoro della città e la tutela del suo patrimonio artistico, colgo l'occasione per esprimere loro i sensi della mia osservanza.

« *Il Sindaco*, *f.* NATHAN ».

Non ostante l'autorità di queste smentite di cui prendemmo ben volentieri atto, si ritenne utile mantenere la convocazione di una assemblea straordinaria, perchè quantunque scongiurato il pericolo d'una vendita almeno per una delle ville, rimanevano tuttavia voti da esprimere per la efficace conservazione delle bellezze naturali ed artistiche di Roma e d'Italia.

Alla assemblea che si tenne il giorno 17 dicembre furono rappresentate anche l'Associazione Artistica Internazionale, l' Associazione Italiana per la diffusione degli studi classici, l' Associazione Artistica tra i cultori d' architettura e il Circolo Giuridico di Roma. Aderirono la Società Romana di Storia Patria e la R. Accademia Romana di Belle Arti detta di S. Luca. L' assemblea, dopo elevata discussione, riconoscendo, che la mancanza di una legge è causa di incertezze e di dubbi sulla estensione dei poteri riconosciuti allo Stato per la tutela del patrimonio artistico e archeologico del paese, e che il progetto di legge, da molto tempo presentato alla Camera e redatto dal nostro socio on. Rosadi, dà grande affidamento di essere per riuscire grandemente utile a detta tutela, approvò all'unanimità il seguente ordine del giorno:

« La Società Italiana d'Archeologia e di Storia dell'Arte insieme ai rappresentanti dell'Associazione Artistica Internazionale, dell'Associazione Artistica fra gli amatori e cultori d'architettura, del Circolo Giuridico di Roma, e dell'Associazione Italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, riconoscendo la necessità, che senza ritardo sia portato alla discussione del Parlamento il progetto di legge per le antichità e le belle arti, del quale è già da più mesi presentata la relazione, e interpretando inoltre il sentimento pubblico, che venga soddisfatto il voto già espresso dalla Camera per la conservazione delle bellezze naturali che si connettono alla letteratura, all'arte, alla storia d'Italia, incarica la presidenza di recarsi in commissione dal Presidente del Consiglio e dal Ministro della Pubblica Istruzione, manifestando loro il voto dell'Assemblea, ed ottenendo la loro autorevole opera, perchè mentre si aspetta la legge, il patrio tesoro artistico nel modo più geloso venga efficacemente tutelato ».

Alle domande della Società il Presidente del Consiglio rispondeva promettendo il suo interessamento, e il ministro Rava, ricevendo la Presidenza sociale, si congratulava della nostra iniziativa, e assicurava di volersi adoperare con tutta la sua autorità per la definitiva discussione della legge.

Ed invero con lodevolissima sollecitudine nella seduta del 12 febbraio la Camera dei Deputati quasi senza discussione approvava la legge per le Antichità e Belle Arti.

Nell'assemblea generale del 22 dicembre 1907 fu sollevata dai soci dott. Orbaan e prof. Mariani la questione della conservazione delle antiche pitture. Fu deliberato intanto di far pratiche immediate presso la Direzione Generale per rimuovere lo sconcio della illuminazione a candele degli stucchi e dei dipinti delle Terme di Tito e delle tombe di Via Latina.

La Direzione Generale ebbe cura di rispondere, che già da un anno i custodi di quei monumenti erano stati forniti di lampade ad acetilene, e che solo per qualche giorno essendosi guastata la lampada in uso alle Terme di Tito erasi potuto da qualcuno dei nostri constatare il persistere di uno sconcio, effettivamente già tolto. Avvertiva anche di essere in trattative per la illuminazione elettrica delle Terme di Tito.

In ordine alla questione più generale fu deliberato di iniziare studi, raccogliendo informazioni e sollecitando la collaborazione di altre associazioni italiane affini e di persone specialmente competenti..

Nella stessa assemblea generale si tennero le elezioni annuali a norma degli articoli 17 e 20 dello Statuto Sociale. Il Consiglio attualmente in carica è pertanto ora il seguente:

Presidente: COMPARETTI on. sen. DOMENICO.

Vicepresidenti: DE PETRA prof. GIULIO — LANCIANI prof. RODOLFO — ORSI prof. PAOLO — PIGORINI prof. LUIGI.

Consiglieri: APOLLONI comm. ADOLFO — BELOCH prof. GIULIO — BODIO on. senat. LUIGI — DE SANCTIS prof. GAETANO — GNOLI conte prof. DOMENICO — HALBHERR prof. FEDERICO — LOEWY prof. EMANUELE — MONTICOLO prof. GIOVANNI — NOGARA prof. BARTOLOMEO — RICCI prof CORRADO — RIZZO prof. GIULIO EMANUELE — VENTURI prof. ADOLFO.

Segretario: MARIANI prof. LUCIO.

Vicesegretarii: D'ACHIARDI dott. PIETRO — PARIBENI dott. ROBERTO.

Amministratore: COLINI prof. GIUSEPPE ANGELO.

Revisori dei conti: GHISLANZONI dott. ETTORE — SECCIA prof. PASQUALE — VOCHIERI cav. uff. ANDREA.

Invitata dalla R. Società Romana di Storia Patria, la nostra Società si unirà ad essa nel combattere la mala abitudine di cambiare capricciosamente antichi nomi di paesi, strade, ecc., provocando appositi provvedimenti legislativi che regolino la delicata materia.

La Società deliberava anche di aderire al Congresso internazionale di Scienze Storiche che si terrà nel prossimo agosto a Berlino, incaricando di rappresentarla il prof. Adolfo Venturi.

La libreria Modes (Corso Umberto I, 146, Roma) ha offerto di fornire i libri alla nostra Società con lo sconto del 10 $^{0}/_{0}$ sui prezzi di catalogo dei libri di edizioni italiane e francesi e del 5 $^{0}/_{0}$ per le edizioni tedesche e inglesi. I soci che desiderassero profittare di queste favorevoli condizioni, debbono trasmettere le loro ordinazioni per mezzo della segreteria della Società.

Nelle sedute del Consiglio furono ammessi come nuovi soci perpetui: il Municipio di Milano, la signora baronessa Fanny Lanna, il prof. Elia Lattes; come nuovi soci ordinari: i signori Bacchelli Riccardo, Bariola dott. Giulio, Capaldo on. Luigi, Debernardi Antonio, Fracassetti prof. Francesco, Lecca cav. Giulio, Pace Biagio, Rossi avv. Pasquale, Spano dott. Giuseppe, Vigoni. on. senat. Pippo.

La Società poi deve, purtroppo, registrare per il corrente anno la dolorosa scomparsa di tre soci, quella del conte P. Piccolomini Clementini, del comm. Antonio De Nino e del prof. Astorre Pellegrini.

Il conte PIETRO PICCOLOMINI CLEMENTINI nacque in Roma il 26 aprile 1880.

Rimasto orfano di padre ancor bambino, fu educato con ogni cura dalla madre Angiola Piccolomini Carli, e ricevette l'istruzione da ottimi insegnanti privati in casa.

Compiuti gli studi che si fanno nel ginnasio e nel liceo, si dedicò con speciale predilezione all'archeologia e alla numismatica, mostrando per tempo occhio pronto e sagace nel valutare e distinguere gli oggetti e nello scoprire le tracce di monumenti ancora nascosti nella terra. Scoprì in uno de' suoi poderi gli avanzi di terme romane, e raccolse nella sua casa una pregevole raccolta di monete antiche e medioevali e di antichità etrusche e romane Membro attivo di parecchie società, da due anni era consigliere comunale di Siena. Morì il 28 novembre 1907. Ancor giovane egli pubblicò parecchi lavori d'indole storica e archeologica. Ricorderemo qui: *Catalogo generale delle antichità del Museo Pietro Piccolomini*, Siena, 1897. — *Vestigia Romane presso Siena* nella *Miscellanea Storica Senese*, 1898, anno V, fasc. 1-2. — *Terme romane presso Siena*, nel *Bollettino Senese di Storia Patria*, anno VI (1899), fasc. I e II. — *Notizie di scavi nel territorio Senese.* Ibid , anno VIII (1901), fasc. I. — *Una croce di bronzo con iscrizione greca*, nel *Nuovo Bollettino d'Arch. Crist.*, anno VI (1901(fasc. 3. — *Le fibule paleo-etrusche rinvenute presso il Palazzo comunale di Siena*, nella *Rassegna d'arte senese*, n. 1, 1905.

ANTONIO DE NINO nato a Pratola Peligna si occupò con grande amore della storia, dei monumenti, delle tradizioni popolari del suo paese. Ispettore onorario delle antichità, ebbe veramente a cuore il suo ufficio, come mostrano i numerosi suoi scritti, la collaborazione assidua alle *Notizie degli scavi*, gli aiuti forniti a studiosi d'ogni paese che ebbero a occuparsi di cose abruzzesi.

Astorre Pellegrini nato a Livorno, valoroso insegnante e preside del liceo Dante di Firenze, nutrito di forti studi classici, e valente orientalista, pubblicò eccellenti memorie su iscrizioni fenicie della Sicilia e di Cartagine, e negli ultimi anni della sua vita applicatosi con singolare tenacia allo studio dei geroglifici, illustrò con singolare dottrina parecchi monumenti egizii del Museo Archeologico di Firenze, acquistando rapidamente fama di eminente egittologo.

LIBRI INVIATI IN DONO

ALLA SOCIETÀ ITALIANA D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE.

Cantarelli Luigi, *La serie dei prefetti d'Egitto,* estratto dalle *Memorie della R. Accademia dei Lincei,* 1906.

Caroselli Ottaviano, *Grandezza e decadenza dell'affresco,* Roma, 1907.

D'Achiardi Pietro, *Sebastiano del Piombo,* Roma, Casa Editrice de *L'Arte,* 1908.

Emerson Alfred, *Illustrated Catalogue of the antiquities and casts of ancient sculpture in the Elbridge G. Hall and other collections,* Chicago, Art Institute, 1906-1907.

Giussani Antonio, *Nuove iscrizioni preromane, romane e cristiane nel territorio comasco,* Milano, Cogliati, 1907.

Macchioro Vittorio, *L'impero romano nell'età dei Severi,* estratto dalla *Rivista di Storia Antica,* 1906.

» » *Il sincretismo religioso e l'epigrafia,* estratto dalla *Revue archéologique*, 1907.

Morpurgo Lucia, *La Porta Fontinalis e il Campus Minor,* estratto dal *Bullettino della Commissione Archeol. Comunale*, 1906.

Orbaan J. F. L., *Uit de Folklore van Rome,* estratto da *Onze Eeuw,* 1907.

Stara-Tedde Giorgio, *Ricerche sulla evoluzione del culto degli alberi dal principio del sec. IV in poi,* estratto dal *Bull. della Comm. Arch. Comunale,* 1907.

Vicini E. P., *Lo stemma del comune di Modena,* Modena, Ferraguti, 1907.

Siena Monumentale, a. 1907, fascicoli II, III, IV, contenenti: Pollini Lorenzo, *Il castello di Belcaro,* Siena, Lazzeri.

Vita d'Arte, fascicoli I, II. Siena, Lazzeri, 1908.

TRE DOCUMENTI GRECO-EGIZII.

Che io sappia, non sono frequenti i papiri provenienti dal nomos Antaiopolites: certo non ne furono pubblicati molti finora (per esempio, *BGU.*, 974; *PLond.*, 1007 *b c* [III, p. 264, Kenyon e Bell]). Ma molti debbono esserne venuti a luce questi ultimi anni, in qualche kôm non lontano da Kau el-Kebîr (= Antaiu polis). Appunto in Kau el-Kebîr ebbe ad acquistarne parecchi E. Schiaparelli nella primavera del 1905 e, non so precisamente dove, nella primavera dell'anno seguente. Alcuni altri ne trovai io nel gennaio 1907 presso un negoziante di Ghizeh, e fra essi quello che trascrivo qui (n. 1) come *specimen.* Non pochi di questi documenti, per lo più del VI secolo di Cr., si riferiscono a persone di una medesima famiglia del villaggio Aphrodite (Aphrodites kome); ma ve ne sono anche più antichi, e della metropoli e di altri villaggi. I contratti di affitto, ben rappresentati in questa collezioncina, offrono la formula ἑκουσίως καὶ αὐθαιρέτως μισθώσασθαι (cfr. *PLond.*, cit.), che fu considerata finora come caratteristica dei contratti dell'Hermopolites: Waszynski, I, 16; Gentilli, p. 329.

Gli altri due documenti furono anche essi acquistati da me a Ghizeh nel gennaio 1907, e provengono l'uno (n. 3) dall'Oxyrhynchites e l'altro (n. 2) da un villaggio del Fajûm (Euhemereia). Questo del Fajûm è analogo a *PAmh.*, II, 69 (cfr. Wilcken, *Archiv*, IV, 127 e seg.; *PStrassb.* [*ib.*, p. 122], *BGU.*, 362, *PO.*, 61), ma presenta abbreviazioni che non so sciogliere. Difficoltà analoghe presenta anche l'altro documento (n. 3), con cui l'impiegato addetto al γραφεῖον della toparchia λιβός dell'Oxyrhynchites attesta di aver registrati e incorporati a volume gli atti da lui compiuti nel mese Mesore dell'anno 208 di Cr. Li pubblico dunque provvisoriamente, perchè chi sa e può voglia pormi in grado d'interpretarli in tutte le loro parti.

Tutti e tre i documenti furono rapidamente esaminati, e non senza gran vantaggio per me, da U. Wilcken, in Firenze nell'aprile scorso.

N. 1.

⳨ Φλ(αύιος) Φοιβάμμων
Σερήνου σκρινιάριος
τῆς δουκικῆς τάξεως δ(ι')
ἐμοῦ Ταυρίνου σιγγουλαρίου
5 τῆς ἡγεμονικῆς τάξεως

καὶ ἐξπελλευτοῦ τῆς Ἀνταιοπολ(ιτῶν)
τοῖς θαυμασιωτ(άτοις) πρωτοκωμήτ(αις)
κώμης Ἀφροδίτης. Ἐδεξάμην
καὶ ἐπλ[ηρ]ώθην παρ' ὑμῶν
10 ὑπὲρ τοῦ λόγου τῆς βοηθείας
τοῦ μεγαλοπρεπεστάτου καὶ
ἐνδοξοτάτου δουκὸς κανό(νος) δευτέρας
ἰνδικ(τίονος) ὑπὲρ τῆς ὑμετέρας
κώμης, τουτέστιν χρυσοῦ
15 κεράτια τεσσερακονταπέντε
εὔσταθμ(α) ζυγῷ· καὶ εἰς ὑμῶν
ἀσφάλ[ει]αν πεποίημαι ταύτην
τὴν πλ[η]ρωτικ[ὴν] ἀ[π]οχ(ὴν) [ὡς] πρόκ(ειται).
<m[2]> ⳩ Φλ(αύιος) Φοιβάμμων
20 σκρ(ινιάριος) Σερήνου δ(ι') ἐμοῦ
Ταυρίνου σιγγ(ουλαρίου) [σ]τοι-
χεῖ μοι ὡς πρόκ(ειται) ⳩
<m[3]> Τὰ καταβληθ(έντα) δ(ιὰ) Ἰωάννου —

3 Cfr. WILCKEN, *Archiv,* II, 183-4 (σιγγουλάριος τῆς κατὰ Θηβαΐδα ἡγεμονικῆς τάξεως), dove è anche citato *CIG.*, 8646, 9. Per la forma δουκικός v. KAIBEL, *Epigr. gr.*, etc. 446, 6. Cfr. KRUMBACHER, *Sitzungsber. der bayr. Akad.*, 1906, p. 427.

6 Per la parola ἐξπελλευτής vedi, ad esempio, *PGrenf.*, I, 67, 1 (WILCKEN, *Archiv*, III, 121).

8 κώμης e 23 Τὰ ne debbo al Wilcken la lettura.

N. 2.

(Dell'anno 146 di Cr., 22 agosto).

Ἡρακλεί[δ]ης καὶ τοῖς σὺν αὐτῶι
προχιρ[ι]σθῖσει πρὸς παράλημψ[ιν]
κ[αὶ] κατακομιδὴν βιβλίων πεμ-
[π]ωμένων εἰς Ἀλεξάνδ(ρειαν·) τῶι ἰδίω[ι λόγ(ωι)]
5 γράφοντι τὸν νομὸν Ἥρων καὶ μέ[τοχ(οι)]

πράκ(τορες) σιτικ(ῶν) Εὐημερεί(ας). Κατεχωρί-
[σ]αμεν ὑμῖν διὰ χρ$^{\eta}$ γραμμ$^{\varsigma}$
κατάνδρα τῶν ἀπαιτηθέντων
ὑφ' ἡμῶν ἀπὸ λημμάτων ἰδίου
10 λόγου τοῦ ε (ἔτους) Ἀν(τ)ων(ίν)ου καίσαρο[ς]
τ[ο]ῦ κυρίου. <m^2> Ἡρακλείδ(ης) σ(εση)μ(είωμαι). Ἔτους θ Ἀντωνίνου
καίσαρος τοῦ κυρίου Μεσορὴ κθ. <m^3> Λεωνίδης
σεσημ(είωμαι). <m^4> Σαρα$^{\pi}$ σεση(μείωμαι).

1 *l.* Ἡρακλε[δ]ηι; il Wilcken anzi crede si possa addittura leggere ηι quello che a me sembra non possa essere altro che ης.

2 e 3-4 *l.* προχειρισθεῖσι e πεμπομένων.

4-5 Cfr. *PLips.*, 121, 18, ecc., ὁ γράφων ἐν ἰδίῳ λόγῳ τὸν Ὀξυρυγχειτην. Si vegga anche P. M. MEYER, *Berl. phil. Wochenschr.*, 1907, p. 556.

6 πράκ(τορες) σιτικ(ῶν), 10 Ἀν(τ)ων(ίν)ου, 11 σ(εση)μ(είωμαι), 12 Λεωνίδης ne debbo la lettura al Wilcken, il quale anche nella l. 10 legge ϛ (ἔτους) quello che a me è parso ε (ἔτους).

N. 3.

(Dell'anno 208 di Cr., 1° settembre).

Ἀπολλώνιος ὁ καὶ Δίδυ-
μος Ἀπο$^{\lambda}$ συσταθεὶς πρὸς
τῷ γρα(φείῳ) λιβ(ὸς) τοπ(αρχίας) Ὀξυρυχ <*sic*>
κατεχώρισα τὸ προκεί-
5 μενον συνκολλήσιμον
τοῦ ὑπ' ἐμοῦ τελειωθέντος
τῷ Μεσορὴ μηνὶ τοῦ ἐν-
εστῶτος ἔτους χρη͡ — α
κ(αὶ) ενειρομενω <*sic*> καὶ ἀνα-
10 γρά(φομαι?) τὸν <*sic*> ἴσον· τῷ γὰρ αὐ-
τῷ μηνὶ διαθ-= ουκ - - ε$^{\lambda}$

<spazio vuoto di cm. 4 1/2>

(Ἔτους) ιζʹ αὐτοκρατόρ(ων)

καισάρων Λουκίου Σεπτιμίου
Σευήρου ε̣ὐσεβοῦς Περτίνα<κος>
15 Ἀραβικοῦ Ἀδιαβηνικοῦ
Παρθικοῦ μεγίστου κ(αὶ)
Μάρκου Αὐρηλίου Ἀντω[νίνου]
εὐσεβοῦς σεβαστῶν { κ[(αὶ)]
Πουβλίου Σεπτιμίο[υ]
20 Γέτα κ(αί)σαρος σεβαστο[ῦ] }
Θὼθ δ̄.

N. B. A sinistra era incollato un altro documento (ciò che abbiamo è infatti frammento di un συγκολλήσιμον; vedi l. 4-5), di cui rimangono le sillabe estreme in ciascuna linea: cominciava con la datazione di un anno degli stessi imperatori.

3 Cioè Ὀξυρυγχίτου νομοῦ.
8 χρημ(ατισμοῦ? Cfr. P. M. Meyer, *Klio*, VI, 3, p. 425) α'?
9 ἐν εἰρομένῳ? Wilcken, col quale sarà da correggere in seguito τὸ[[ν]]ἴσον.
11 οὐκ ἐτελ(ειώθη)? Wilcken.
18-20 { } cancellato con pigmento rossiccio, come di solito (per esempio, *PFior.*, 62, 12; *Mélanges Nicole*, p. 196, ecc.).

Firenze, dicembre 1907.

Girolamo Vitelli.

NINFE E CABIRI.

Principale scopo delle seguenti ricerche è raccogliere e coordinare, intorno ad una linea possibilmente logica, una quantità di documenti letterarî e di bizzarri monumenti figurati che da qualche tempo attirano l'attenzione di filologi e d'archeologi, e che, ad onta della loro dispersione nel tempo e nello spazio, a me paiono membra d'una originaria unità organica. I problemi che si connettono ad essi sono fra i più ardui ed oscuri della mitologia greca; nè io m'illudo di averli risoluti in maniera definitiva. Son però convinto che l'unico metodo per giungere a probabili conclusioni sia quello da me seguìto: il ravvicinamento, il confronto, la reciproca integrazione. E appunto il bisogno di evitar lacune che rendessero meno perspicua tale integrazione, mi costrinse, in qualche punto della prima parte, ad esporre per disteso dove, in un lavoro destinato a specialisti, sarebbe bastato un semplice accenno. Come, per evitare intralcianti digressioni, mi astenni dal prevenire facili obiezioni, massime quando mi sembravano agevolmente confutabili.

I.

In un gran numero di monumenti figurati, specialmente ceramici, di Grecia e d'Italia, vediamo alcuni bizzarri esserini col ventre, il fallo, i glutei enormemente sviluppati, coi lineamenti goffi e mostruosi, e spesso accennanti ad un tipo etnico, il camitico.

Buona parte di questi monumenti provengono da fabbriche corinzie: così la famosa anfora Duemmler (fig. 1),[1] il vaso col ritorno d'Efesto pubblicato dal Loeschcke (fig. 2),[2] l'altro in Dumont-Chaplain,[3] e la maggior parte infine di quelli riprodotti nelle tavole del Pottier.[4] Nè, a quanto pare, escono dalla sfera corinzia i vasi provenienti dall'Etruria,[5] dall'Italia meridionale (fig. 3),[6] da Cirene.[7]

[1] *A. d. I.*, 1885, tav. D = Duemmler, *Kleine Schriften*, III, 21.

[2] *Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos*, in *Athen. Mittheil.*, 1894, tav. VIII, p. 510.

[3] Baumeister, *Denkm.*, III, fig. 2099.

[4] *Vases antiques du Louvre*, I, 43, 588; 44, 620; 48, 634; II, 59, 838; cfr. 70, 103. Cfr. *Catalogue*, II, 565.

[5] *Museo Gregoriano*², XCI, 3 *a*. Cfr. Rayet et Collignon, *Céram. grecque*, 71 e seg.

[6] Benndorf, *Griech. u. sic. Vasenbilder*, VII; cfr. XLIII, n. 1 (di Palazzolo Acreide, Siracusa).

[7] *Arch. Zeit.*, 1880, tav. XII, I; 1881, tav. III e tav. XIII, 4.

Ma il vaso con la falloforia pubblicato dal Heydemann (fig. 4)[1] appartiene, non ostante la sua apparenza arcaica, ad epoca troppo avanzata, e d'altronde ha

Fig. 1. Dagli *Annali dell' Istituto,* 1885, tav. D.

impronta troppo recisamente caratteristica e personale, perchè si possa ritenerlo mera imitazione d'un originale corinzio.[2] Così pure frutto di concezione indipendente

Fig. 2 .Dalle *Athenische Mittheilungen,* 1894, tav. VIII.

son le figure del vaso ionico pubblicato dal Boehlau,[3] quelle del calcidico di Leyden,[4] quelle infine dell'architrave di porta di Gjölbaschi-Trysa (fig. 5).[5] Sicchè sembra

[1] *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien,* tav. II, 3 *a.*

[2] Del resto è revocato in dubbio anche l'influsso in genere dello stile corinzio nei vasi attici. Cfr. POTTIER, *Catalogue,* II, 565; ivi la bibliografia.

[3] *Aus ion. und ital. Nekrop.*, fig. 26-28. — Cfr. POTTIER, *Catalogue,* II, 486; e qui la bibliografia.

[4] ROULEZ, *Vases de Leyde,* tav. V. La ceramica calcidica ha influito sulla più tarda corinzia; ma non si saprebbe provare un influsso inverso. Cfr. LOESCHCKE, *Athen. Mitteil.*, 1894, p. 518 e seg.; WEICKER, *Der Seelenvogel,* p. 137, nota 1; ivi la bibliografia. Sulla posizione di Calcide nel periodo che precede l'egemonia d'Atene, cfr. POTTIER, *Catalogue,* II, 552 e seg.

[5] BENNDORF-NIEMANN, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa,* tav. VI, cfr. p. 72 e seg.

naturale ammettere che questi mostricciattoli fossero diffusi e popolari più o meno in tutta la Grecia.

Li troviamo riuniti sempre in ischiere, affaccendati intorno a grossi orci di vino,

Fig. 3. Da Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder*, tav. VII.

o a pigiare uva (Pottier, I, 48, 634), allegrantisi in danze, e talora, parrebbe, addirittura in scherzi mimici (fig. 3).[1] Oltre che filorchestici, li dimostrano filarmonici la

[1] Specialmente il gruppo del sacerdote officiante dinanzi a un orcio di vino, e dei tre che quasi di soppiatto gli sopraggiungono alle spalle, fa pensare a una delle scene di burlesca rapina tanto care alle primitive farsette; cfr. il mio lavoro *Elementi e origine della commedia d'Aristofane*, in *Studî ital. di filol. class.*, XIII, 179.

presenza, frequente fra loro, di suonatori e suonatrici di flauto, e il concerto orchestrale figurato sull'architrave di Gjölbaschi.

Qual nome si dovrà loro tribuire? I dotti, riconosciutone, oramai unanimi, il carattere demoniaco, li chiamano, così genericamente, seguaci di Diòniso.

Il Loeschcke poi, con un sottile ragionamento, tenta d'identificarli più precisamente coi Σάτυροι (art. cit., p. 518 e seg.). Esaminando infatti un noto luogo di Strabone (X, 466, 7; 468, 17), fra i molti nomi di esseri dionisiaci trova dei Σιληνοί, dei Τίτυροι, dei Σάτυροι. Ora, dice egli, i Σιληνοί sono i dèmoni a coda equina, che dalla

Fig. 4. Da Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien*, tav. II.

Ionia originaria trasmigrarono nell'Attica (ἵπποι). Τίτυρος val quanto ἰθύφαλλος, τράγος: è il dèmone caprino, ignoto all'arte arcaica.[1] Σάτυρος, infine, non è nome di animale, ma ha un significato generico che lo rende atto a designare varie specie di dèmoni dionisiaci. Ora, -τυρος è suffisso di *nomen agentis*, che troviamo, p. e., in μάρ-τυρος: la radice σα (cfr., p. e., satiare) significa render sazio: Σάτυρος è dunque colui che sazia;[2] e σάτυροι sono buoni spiriti che largiscono agli uomini benefizi d'ogni sorta. Questo carattere benefico rispecchiano troppo evidentemente i nomi assegnati a tre di loro sull'anfora Duemmler: Ευνος = Εὔνους, Ὀφέλανδρος, Ὄμριχος. E nelle antiche figurazioni li troviamo così scioperati e fannulloni come volessero illustrare il noto verso di Esiodo (Strab., I, 741):

καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν.

Ma c'è molto da opporre. Innanzi tutto, l'etimologia proposta dal Loeschcke sembra assai stiracchiata. Poi, secondo concluse con molto fondamento il Werner; ma cfr. WILAMOWITZ, in *Götting. Nachricht.*, 1895, p. 223, nota 13.

[1] Come si sa, τίτος è il fallo. Vedi KAIBEL, Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, in *Götting. Nachricht.*, 1901, p. 488 e seg.

[2] Il Loeschcke si riferisce anche all'autorità dell'Usener; ma cfr. WILAMOWITZ, in *Götting. Nachricht.*, 1895, p. 223, nota 13.

nicke, non sembra che il σάτυρος fosse altra cosa dal τίτυρος.[1] Infine, proprio il verso d'Esiodo dimostra, secondo me, l'impossibilità d'identificare i satiri coi nostri demonietti. Questi sono senza dubbio largitori di beni: nutrono pensieri affettuosi verso gli uomini, attendono alla vendemmia e alla fabbricazione del vino, regolano le piogge. Oh come chiamarli οὐτιδανοὶ καὶ ἀμηχανοεργοί?

Ma dovremo poi dirli senz'altro seguaci di Diòniso? Nel vaso Benndorf li troviamo intorno ad una figura sdraiata, che, d'accordo col Loeschcke (art. cit., 516-17) e col Körte,[2] riconosceremo senz'altro per Diòniso. Questo nume si ravvisa pure

Fig. 5. Da Benndorf-Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, tav. VI.

in B. M., B. 41. In quasi tutte le altre figurazioni manca. Ma nello stato attuale degli studî, possiamo affermare, senza bisogno di lungo ragionamento, che pure se tale unione fosse costante, non avremmo il diritto d'inferirne una originaria relazione tra Diòniso e i nostri demonietti. E conviene indagare per altra via quale fu veramente la loro essenza intima e primordiale.

II.

In un πίναξ d'argilla, corinzio, pubblicato dal Pernice (fig. 6),[3] vediamo, dinanzi a una fornace sulla cui sommità è una civetta,[4] un idoletto panciuto, coi glutei e

[1] *Bockschöre und Satyrdrama*, in *Hermes*, 1897, p. 29 e seg. — Τίτυρος era poi anche il nome d'una scimietta. L'ἄρεσκος di Teofrasto (V) era πίθηκον θρέψαι δεινὸς καὶ τίτυρον κτήσασθαι καὶ Σικελικὰς περιστεράς, κ. τ. λ. Cfr. SOLINO, 27, 60: « sunt et quas vocant satyros, facie admodum grata, gesticulatis motibus inquietae ». Sicchè, quando mai, si potrebbe piuttosto pensare a chiamar τίτυροι questi dèmoni a tipo scimiesco (cfr. specialmente la seconda figura incominciando da sinistra). Ma anche tale idea sarà dimostrata poco attendibile dal sèguito delle nostre ricerche.

[2] *Archäologische Studien zur alten Komödie, Jb. d. I.*, 1893, p. 92. Giustamente ossserva il Körte che questa rappresentazione, simile a quelle dei vasi attici a figure nere, fa pensare al Diòniso dell'arca di Cipselo descritto da Pausania (V, 19, 6): Διόνυσος δὲ ἐν ἄντρῳ κατακείμενος γένεια ἔχων καὶ ἔκπωμα χρυσοῦν, ἐνδεδυκώς ἐστι ποδήρη χιτῶνα.

[3] *Ein korinthischer Pinax*, in *Festschrift für Otto Benndorf* (1898), p. 75 seg. Il Pernice identificò tanto questo demonietto quanto l'altro di cui si parla in seguito.

[4] Il Pernice non si spiega il perchè di questa civetta. Essa è uno dei tanti ἀποτρόπαια e compie ufficio analogo a quello del demonietto.

il fallo sviluppatissimi: un fratello dei nostri demonietti benevoli. Un uomo che si avvicina, forse con sinistre intenzioni, contempla fisso il mostricciattolo, e sembra come rimanere interdetto.

Fig. 6. Da *Festschrift für Otto Benndorf*, pag. 75.

Che cosa rappresenti questa figurina, ce lo insegna un luogo di Frinico (Bekker, *Anecd.*, p. 30, 3): βασκάνιον, ὃ οἱ ἀμαθεῖς προβασκάνιον. ἔστι δέ τι ἀνθρωποειδὲς κατασκεύασμα βραχύ,[1] παρηλλαγμένον τὴν ἀνθρωπείαν φύσιν, ὃ πρὸ τῶν ἐργαστηρίων οἱ χειρώνακτες κρεμαννύουσι τοῦ μὴ βασκαίνεσθαι αὐτῶν τὴν ἐργασίαν.

Dunque, un demonietto con virtù di proteggere;[2] e di simili, come dice Frinico, se ne appendevano dinanzi ad ogni officina.

Ma anche i mulini erano sotto la protezione di appositi numi,[3] (ne conosciamo un paio per nome: Νόστος ed Εὔνοστος[4]), rappresentati anch'essi in forma d'idoletti: Εὔνοστος· ἀγαλμάτιον εὐτελὲς ἐν τοῖς μυλῶσιν, ὃ δοκεῖ ἐφορᾶν τὸ ἐπίμετρον τῶν ἀλεύρων, ὅπερ λέγεται νόστος (Esichio). E che, almeno quanto alla fallicità, somigliassero al nostro protettor di fornaci, si raccoglie dal fatto, riferito da Plutarco, che alle femmine tanagrine era severissimamente proibito l'accesso al tempio di Εὔνοστος.[5]

[1] Si potrebbe porre la virgola dopo κατασκεύασμα, e connettere il βραχύ, inteso avverbialmente, con il παρηλλαγμένον. Il senso non ne riuscirebbe del resto troppo alterato.

[2] Del nome rimane sicuramente visibile soltanto la sillaba ΛΑ, più la coda d'un'assicella. Il Pernice pensa a un Λαικάζων. Ma sembra designazione troppo generica: e piuttosto si aspetterebbe un nome che accennasse al proprio ufficio di questo demonietto di spaventare e tener lontani i malevoli. Si può forse pensare, cercando tra significati affini, alla radice λακ (Λάσκων o Λακίζων?), o a un Λαιμίζων, un fratello di Λαμια.

[3] Esichio: Μυλάντειοι θεοί = ἐπιμύλιοι.

[4] Eustazio, 1885, 26: λέγει δὲ Νόστον ὁ ῥήτωρ... δαίμονα ἐπιμύλιον ἔφορον τῶν ἀλετῶν. Cfr. la nota seg.

[5] *Quest. greche,* XL. Dopo una storiella intorno all'eroe Εὔνοστος, evidentemente seriore, calcata sulla leggenda d'Ippolito e Fedra, aggiunge: τοῦ δὲ Εὐνόστου τὸ ἡρῷον καὶ τὸ ἄλσος οὕτως ἀνέμβατον ἐτηρεῖτο καὶ ἀπροσπέλαστον γυναιξὶν ὥστε πολλάκις, σεισμῶν ἢ αὐχμῶν ἢ διοσημιῶν ἄλλων γενομένων, ἀναζητεῖν καὶ πολυπραγμονεῖν τοὺς Ταναγραίους, μὴ λέληθε γυνὴ τῷ τόπῳ πλησιάσασα, κ. τ. λ. La ragione di questa clausura si deve ricercare, come bene intendono i lettori di Pausania, nella fallicità dell'idolo,

Idoletti simili, detti genericamente ἐπιστάται, si appendevano anche dinanzi ai camini;[1] e la identificazione che se ne soleva fare con gli Efesti,[2] prova che essi, quanto alla forma, non differivano dagli altri. Ed erano detti, come si ricava dal luogo di Frinico, βασκάνια, e anche, come pare dallo scolio ad Aristofane e dal luogo d'Eustazio, ἔφοροι: nome, superfluo dirlo, derivato dal loro ufficio.

Facile sarebbe, spigolando negli autori, arricchire la serie di questi ἔφοροι: basti ricordare l'᾿Οπάων, protettore delle vigne, trovato in numerose repliche a Cipro, presso Amorgetti.[3]

Proprio il rovescio di questi spiritelli ἔφοροι, e più specialmente di quello del πίναξ di Corinto, sono i folletti maligni che il poeta d'un noto epigramma omerico evocava contro i fornaciai restii a concedergli la mercede:

> Ἢν δ' ἐπ' ἀναιδείην τρεφθέντες ψεύδε' ἄρησθε,
> συγκαλέω δὴ ἔπειτα καμίνων δηλητῆρας,
> Σύντριβ' ὁμῶς Σμάραγόν τε καὶ Ἄσβετον ἠδὲ Σαβάκτην,
> Ὠμόδαμόν θ' ὃς τῇδε τέχνῃ κακὰ πολλὰ πορίζοι.

Σύντριψ, dunque, lo stritolatore, Σμάραγος il demone del chiasso (σμαραγίζω), Ἄσβετος, quegli che con l'inestinguibile violenza del fuoco brucia i vasi anzichè cuocerli, Σαβάκτης (σαβάζω = διασαλεύω), quegli che spezza i vasi facendoli cozzare l'un contro l'altro,[4] Ὠμόδαμος che li manda a male prima che cuociano.

In quali sembianze si concepissero questi folletti maligni vediamo da un altro πίναξ di Corinto, pure pubblicato dal Pernice (op. cit., p. 77, fig. 7). Un uomo a cavallo muove verso destra; e dietro la sella, su la coda dell'animale, si erge uno dei nostri esserini fallici. Nè questa volta siamo imbarazzati a dargli il nome: esso è un ταράξιππος. Di questi ταράξιπποι, che facevano dunque imbizzarrire i cavalli,[5] ed erano spiriti di persone morte violentemente, divenuti màligni, Pausania ne ricorda parecchi:[6] e dallo stesso autore si raccoglie che erano compresi nella più ampia schiera dei βάσκανοι.[7]

[1] Scol. ARISTOF., *Ucc.*, 436: οἱ δὲ ἀνδριάντα πήλινον πρὸς ταῖς ἐσχάραις.

[2] Scol. ARISTOF., *Ucc.*, 436: οἱ δὲ πήλινον Ἥφαιστον πρὸς ταῖς ἑστίαις ἱδρυμένον ὡς ἔφορον τοῦ πυρός. E quanto alle sembianze degli Efesti, vedi appresso, p. 151 e seg.

[3] *J. H. S.*, 1888 p. 91 e seg. — Cfr. USENER, *Götternamen*, 145: Ὀπάων va con ὀπώρα ed ὀπός, e allude alla maturanza dei frutti.

[4] Vien fatto di pensare alla immagine aristofanesca (*Pace*, 613): καὶ πίθος πληγεὶς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ.

[5] I Lituani conoscevano un incubo simile, detto Leeton, USENER, op. cit., p. 107.

[6] VI, 20, 19. Ἔστι δὲ καὶ ἐν Ἰσθμῷ Ταράξιππος, Γλαῦκος δὲ ὁ Σισύφου. Γενέσθαι δὲ αὐτοῦ τὴν τελευτὴν λέγουσιν ὑπὸ τῶν ἵππων ὅτε Ἄκαστος τὰ ἆθλα ἔθηκε τῷ πατρί. Altri ce n'erano in Olimpia e a Nemea (VI, 20 e seg.). Cfr. Pernice, p. 78 seg.

[7] VI, 20, 17. Ἤκουσα δὲ καὶ ἐς τὸν Πορθάονος Ἀλκάθουν ἀγόντων τὴν αἰτίαν, ὡς ἐνταῦθα μέρη λάβοι γῆς ὁ Ἀλκάθους ἀποθανὼν ὑπὸ Οἰνομάου τῶν Ἱπποδαμείας γάμων εἵνεκα. ἅτε δὲ ἀτυχήσαντα ἐν ἱπποδρόμῳ, βάσκανόν τε εἶναι καὶ οὐκ εὐμενῆ δαίμονα. Cfr. ARISTOF., *Cav.*, 103: ἐπίπαστα λείξας δημιόπραθ' ὁ βάσκανος ῥέγκει μεθύων κ. τ. λ.

Uno di questi ταράξιπποι è appunto il mostricino del nostro πίναξ; e questo sarà un *ex voto*, appeso nel bosco sacro da qualche cavaliere miracolosamente scampato. Che poi spiritelli maligni e benigni fossero rappresentati con forme identiche, non deve meravigliare, specie se si pensi come fosse ovvia superstizione il credere che ad allontanare un demone avverso bastasse opporgli un simulacro riproducente le sue sembianze.[1]

III.

Coi βάσκανοι e gli ἔφοροι si rimane tra il malocchio e gli amuleti, nella umilissima e forse primordiale sfera di credenze religiose. Ma non sembra che gli antichi concepissero sotto forme differenti alcuni dèmoni un po' più elevati, più indipendenti, massime da contingenze locali, di concezione più assoluta, non propriamente ἐπιστάται, ma protettori così in genere, di fenomeni fisiologici e patologici, di attività umane buone e tristi: quelli che l'Usener, in un suo lavoro oramai celebre, chiamò Numi speciali (Sondergötter). Tali sono, per esempio, Ἠπίαλος e Πυρετός, i dèmoni dei brividi e dell'ardore febbrile, ricordati da Aristofane nella parabasi delle *Vespe* (1037 e seg.).[2] Tali i varî folletti erotici menzionati in un luogo del *Faone* di Platone comico, che non sarà superfluo esaminare. Afrodite ha rinchiuso in un tempio Faone, l'irresistibile battelliere. E le femmine che vogliono recarsi a lui rampogna e ammonisce (fram. 174, 5):

Εἰ γὰρ Φάωνα δεῖσθ' ἰδεῖν, προτέλεια δεῖ
ὑμᾶς ποιῆσαι πολλὰ πρότερον τοιαδί.
12 Βολβῶν μὲν Ὀρθάνῃ τρί' ἡμιεκτέα,
Κονισάλῳ δὲ καὶ παραστάταιν δυοῖν
μύρτων πινακίσκος χειρὶ παρατετιλμένων.
λύχνων γὰρ ὀσμὰς οὐ φιλοῦσι δαίμονες.
Πύργης τετάρτης κυνί τε καὶ κυνηγέταιν
Λόρδωνι δραχμή, Κυβδάσῳ τριώβολον,
ἥρῳ Κέλητι δέρμα καὶ θυλήματα.

Κονίσαλος è detto dallo scoliaste alla *Lysistrata* d'Aristofane, δαίμων πριαπώδης; e che fosse tale si raccoglie senz'altro dal contesto.[3] Ὀρθάνης, dice Esichio, τῶν ὑπὸ

[1] Cfr. JAHN, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Sächs. Berichte*, 1855, p. 61 e seg.

[2] Vedine la discussione e la esegesi nel mio lavoro *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in *Stuaî ital. di filolog. class.*, XIII, p. 211 e seg. Pensando poi che in questo brano Aristofane ha figurato sè stesso in sembianze d'Eracle (1030), si può anche immaginare che la sua lotta con gli Ἠπίαλοι e i Πυρετοί sia una reminiscenza della lotta di Eracle con l'incubo. Cfr. ROSCHER, *Ephialtes*, in *Sächs. Abhandl.*, XX, 2 (1900), e HÖFLER, *Krankheits-Dämonen*, *Arch. f. Religionswiss.*, 1899, p. 86 e seg.

[3] Il πρόβουλος dice all'ambasciatore spartano che si avanza in evidente stato di concupiscenza erotica: Σὺ δ' εἶ πότερον ἄνθρωπος ἢ Κονίσαλος. Lo scoliaste dice che il nome deriva ἐκ τοῦ μὴ ὀκνεῖν καὶ ἐπὶ κόνεως

Πρίαπόν ἐστι θεῶν, καὶ αὐτὸς ἐντεταμένον ἔχων τὸ αἰδοῖον;[1] del resto il nome del dèmone e quei tre mezzetti di porri che egli gradisce, non possono lasciar dubbio di sorta. E i tre suoi compagni, pei quali mancano esplicite testimonianze, sia pel loro nome, sia pel genere delle offerte che Afrodite giudica ad essi convengano, si rivelano sicuramente fallici. In Κέλης si sente assai bene il κελητίζω, in senso maligno: e questo basta, senza toccare delle offerte di δέρμα e di θυλήματα, di cui parlerò altrove. Λόρδων va connesso con λορδόω, nel significato che questo verbo assume nei versi delle *Ecclesiazuse* (10) λορδουμένων τε σωμάτων ἐπιστάτην — ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων. E la scelta della δραχμή per offerta, si deve alla somiglianza di questo vocabolo con δραγμή = δράγμα, brancicamento.[2] Κύβδασος è certamente foggiato su Κύβδα, in senso erotico;[3] e il τριώβολον a lui diletto val quanto il τριέμβολον di Peitetero (*Ucc.*, 1256).

Fig. 7. Da *Festschrift für Otto Benndorf*, pag. 77.

Nel mio lavoro sopra citato già discussi (p. 210) le ragioni per cui gli Σκίταλοι, i Φένακες, i Βερέσχεθοι, i Κόβαλοι, e Μόθων, che il salsicciaio dei *Cavalieri* invoca accingendosi a lottare contro il Paflagone (v. 634), si devono ritenere dèmoni della superstizione popolare e non creazioni aristofanesche, come asserisce qualche scoliaste. Ora anche per essi possiamo in quasi ogni caso stabilire il carattere fallico.

I Κόβαλοι erano (scol. *Pluto,* 279) δαίμονές τινες σκληροὶ περὶ τὸν Διόνυσον.[4] Μόθων non sembra si possa disgiungere dall'ant. ir. *moth,* membro virile.[5] Il significato di Σκίταλος risulta evidente da σκιταλίζω, ardere di desiderio erotico (Longo, 3, 13).[6]

μίγνυσθαι. L'etimologia è senza dubbio fantastica. E neppure accetterei, ad onta della sua mirabile acutezza, l'altra proposta dal KAIBEL (lav. cit., p. 489 e seg.). Del resto mi sembra ovvio il trapasso da κόνιν σαλεύειν ad una immagine erotica. Cfr. SYNESIO, *Epist.*, 32 (parla d'un servo pessimo e calunniatore): Κορυττοῖ δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις Ἀττικοῖς Κονισάλοις νεωκορεῖ, καὶ εἰ δή τινές εἰσι τούτου τοῦ κόμματος ἕτεροι δαίμονες, ἅπασιν αὐτοῦ μέλει καὶ τούτων αὐτῷ.

[1] Cfr. BEKKER, *Anecd.*, 474, 24. Ἀφρόδιτος· ὁ Ἑρμαφρόδιτος, παραπλήσιοι δὲ τούτῳ ἄλλοι δαίμονες, Ὀρθάνης, Πρίαπος.

[2] Del resto δραγμή si diceva anche per δραχμή: e non so se Platone non abbia addirittura scritto δραγμή.

[3] *Pace,* 897: πλαγίαν καταβάλλειν, ἐς γόνατα κύβδ' ἑστάναι. Cfr. *Tesmoforiaz.*, 489.

[4] Cfr. in ESICHIO, κόβαλος = σπερμολόγος, e il significato tribuito a questo vocabolo da DEMOSTENE, 18, 127. Cfr. DION. D'ALICARN., *Epist.,* 17, 6, ATENEO, VIII, 344, *c,* e LOBECK, *Aglaophamus*, 1296, 1308, 1312, 1320.

[5] Cfr. STOWASSER, *Dunkle Wörter,* I, 5, IX; PRELLWITZ [2], p. 297. Inaccettabili sono le osservazioni degli scoliasti ai *Cavalieri* (loc. cit.) e al *Pluto* (279).

[6] Lo scoliaste ha una delle solite insipide annotazioni: Σκίταλοι μὲν οὖν οἱ εὐτελεῖς καὶ πονηροί. ἦν γὰρ Σκίτων κναφεύς τις καὶ εὐτελὴς ἐπὶ πονηρίᾳ κωμῳδούμενος.

A qualità psicologica sembra invece alludere il vocabolo Φένακες, che va con φενακίζω, inganno:[1] inesplicabile rimane il Βερέσχεθοι, che non sembra ellenico·

Come cresceva l'importanza del loro ufficio, così cresceva, naturalmente, la dignità di questi dèmoni. Non sembra però divenissero più decenti le loro sembianze. Così in Ἡλάων, il genio datore di giocondità (ἱλάομαι), era tanto spiccato il carattere fallico, che Aristofane usava senz'altro il nome di lui come sinonimo di φαλλός. Questo riferisce Esichio, aggiungendo una notizia d'altra fonte, che non dice in fondo se non la medesima cosa: Ἡλάων ἥρως Ποσειδῶνος υἱός, ἀφ' οὗ Ἀριστοφάνης ἐν Τριφάλητι ἱλάονας ἔφη τοὺς φάλητας, ὡς ὑπερβάλλοντας τῷ μεγέθει, ὡς εἰ ἔλεγε Τιτυοὺς ἤ τινας τοιούτους. ἄλλοι δὲ θεὸν πριαπώδη φασίν.

E tralasciandone altri che pur si potrebbero ricordare, veniamo ad uno che dovè essere tra i sommi rappresentanti del genere, al Σωσίπολις degli Elei, ricordato da Pausania. Esso aveva sede e riceveva specialissimi onori nel luogo intimo, il più sacro, del tempio, nella cui parte anteriore sorgeva l'altare d'Ilithia. Παρθένοι δὲ ἐν τῷ τῆς Εἰλειθυίας ὑπομένουσαι, καὶ γυναῖκες ὕμνον ᾄδουσι. καθαγίζουσι δὲ καὶ θυμιάματα παντοῖα αὐτῷ, καὶ ἐπισπένδειν οὐ νομίζουσιν οἶνον. Καὶ ὅρκος παρὰ τῷ Σωσιπόλιδι ἐπὶ μεγίστοις καθέστηκε (VI, 20, 2).

Pure, a dispetto di così alta venerazione, Σωσίπολις non era che un idoletto fallico. Della sua piccolezza ci rende certi il luogo di Pausania in cui vien chiamato παῖς;[2] e al suo carattere poco decente accenna l'estrema riservatezza con cui si praticava il suo culto (VI, 20, 2): ἐν δὲ τῷ ἐντὸς ὁ Σωσίπολις ἔχει τιμὰς καὶ εἰς αὐτὸ ἔσοδος οὐκ ἔστι πλὴν τῇ θεραπευούσῃ τὸν θεὸν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ πρόσωπον ἐφειλκυσμένῃ ὕφος λευκόν.[3] Le fanciulle e le altre donne dovevano rimanere, come abbiam visto, nella parte anteriore del santuario.

Si ammetterà oramai facilmente che in simili forme s'immaginassero incarnati tutti i numi speciali; onde alla loro schiera s'agglomerano naturalmente, e per le loro sembianze, e per l'ufficio che compiono, e pel loro nome, che quello designa, Εὔνους, Ὄμρικος, Ὀφέλανδρος. Essi sono senza dubbio numi speciali. Ma presentano poi altre caratteristiche per le quali sembrano anche appartenere, al pari dei folletti loro gemelli che ritornano sui vasi figurati, ad una schiera più definita e ristretta.

IV.

In un noto luogo delle Storie, Erodoto, fra i varî sacrilegî commessi da Cambise in Memfi, narra il seguente (III, 37). Ἐν δὲ δὴ καὶ ἐς τοῦ Ἡφαίστου τὸ ἱρὸν ἦλθε

[1] Sarebbe forse troppo specioso supporre un'allusione a φενάκη in senso metaforico malizioso. Cfr. Belli, *Sonetti*, VI, p. 170, verso 10.

[2] VI, 25, 4. Κατὰ δὲ ὄψιν ὀνείρατος γραφῇ μεμιμημένος ἐστὶν ὁ θεός, παῖς μὲν ἡλικίαν, κ. τ. λ.

[3] Cfr. Kaibel, lav. cit., p. 510 e seg.

καὶ πολλὰ τῷγάλματι κατεγέλασε. ἔστι γὰρ τοῦ Ἡφαίστου τὤγαλμα τοῖσι Φοινικηίοισι Παταικοισι ἐμφερέστατον, τοὺς οἱ Φοίνικες ἐν τῇσι πρώρῃσι τῶν τριηρέων περιάγουσι. ὃς δὲ τούτους μὴ ὄπωπε, ἐγὼ δέ οἱ σημανέω· πυγμαίου ἀνδρὸς μίμησίς ἐστι. ἐσῆλθε δὲ καὶ ἐς τῶν Καβείρων τὸ ἱρόν, ἐς τὸ οὐ θέμιτόν ἐστι ἐσιέναι ἄλλον γε ἢ τὸν ἱρέα. ταῦτα δὲ τἀγάλματα καὶ ἐνέπρησε πολλὰ κατασκώψας. ἔστι δὲ καὶ ταῦτα ὁμοῖα τοῖσι τοῦ Ἡφαίστου.

I Cabiri e gli Efesti erano dunque formalmente identici ai Πάταικοι, e questi ai Pigmei. Quale fosse il tipo pigmaico, secondo il concetto degli antichi, vediamo in numerose figurazioni (fig. 8),[1] e udiamo espressamente da un brano di Ctesia (*Ind.*, II, 250, cfr. 294): ὅτι ἐν μέσῃ τῇ Ἰνδικῇ ἄνθρωποί εἰσι μέλανες, καλοῦνται Πυγμαῖοι, ὁμόγλωσσοι τοῖς ἄλλοις Ἰνδοῖς· μικροὶ δέ εἰσι λίαν, οἱ μακρότατοι αὐτῶν πήχεων δύο, οἱ δὲ πλεῖστοι ἑνὸς ἡμίσεως πήχεως. κόμην δὲ ἔχουσι μακροτάτην.[2] Αἰδοῖον δὲ μέγα ἔχουσιν ὥστε ψαύειν τῶν σφυρῶν αὐτῶν, καὶ παχύ. Αὐτοὶ δὲ σιμοὶ καὶ αἰσχροί.

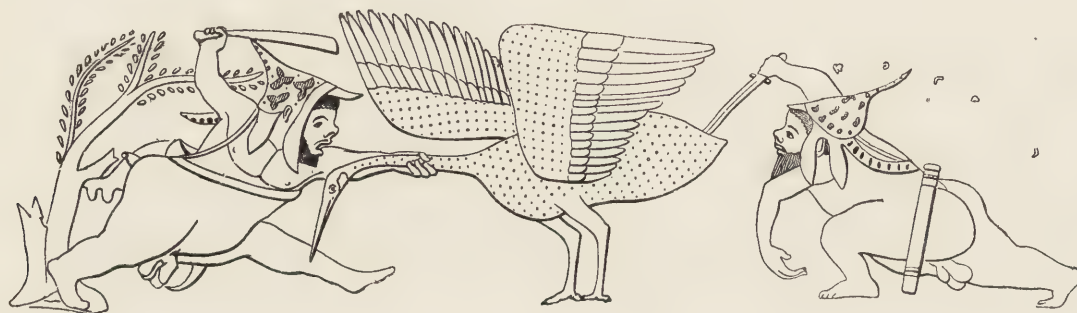



Fig. 8. Da Stephani, *Compte rendu*, 1865, pag. 186.

Il ritratto preciso, dunque, dei nostri folletti: e con questi confonderemmo senz'altro alcuni dei pigmei, se non li vedessimo quasi sempre occupati in imprese loro peculiari, specialmente nella famosa lotta con le gru.[3]

Queste figurazioni dei Cabiri, dei μεγάλοι θεοί, in forma di mostricini fallici, oramai, specie dopo lo studio del Kaibel, non meraviglieranno più alcuno. E del resto, l'attendibilità del luogo d'Erodoto non può sembrar discutibile a chi, scevra la mente dagli intrichi della erudizione seriore, consideri solo le più antiche testimonianze intorno a questi esseri misteriosi. Infatti, qual che sia l'importanza a cui pervennero i Cabiri, specialmente in certi santuarî, il loro passato fu senza dubbio

[1] Stephani, *Compte rendu,* 1865, pag. 186. Per altre figurazioni, cfr. O. Jahn, *Pygmaien,* in *Arch. Beitr.*, p. 418 e seg.

[2] Anche questo particolare torna abbastanza frequente nelle figurazioni vascolari.

[3] Cfr., per esempio, *Antiquités du Bosphore cimmérien,* tav. LV; Inghirami, *Vasi fittili,* I, 100, 357, 358.

assai modesto. Un' aureola scherzosa li circonfondeva in un dramma d'Eschilo, dove minacciavano ai Lemnî di concedere una vendemmia così abbondante che tutti i recipienti si sarebbero dovuti vuotare per ricevere il vino nuovo, e la casa sarebbe rimasta senza una stilla d'aceto,[1] anzi senza neppure un vaso, chè tutti si sarebbero dovuti trasportare nei campi pei varî bisogni del ricolto.[2]

E pare che appunto il loro carattere, di scherzevoli dèmoni del vino, inducesse nel dramma, tragico, si badi, e non satirico, anche più sbrigliata comicità: πρῶτος (Αἰσχύλος) καὶ οὐχ ὡς ἔνιοί φασιν Εὐριπίδης παρήγαγε τὴν τῶν μεθυόντων ὄψιν εἰς τραγῳδίαν. ἐν γὰρ τοῖς Καβείροις εἰσάγει τοὺς περὶ Ἰάσωνα μεθύοντας (Aten., p. 428, *f*).

Analoga osservazione dobbiamo fare per Ἥφαιστος. Esso non è che il rappresentante supremo d'una schiera di ἔφοροι del focolare,[3] che con la sua ascesa all'Olimpo non eliminò, come intervenne ad altri dèmoni,[4] gli umili fratelli rimasti in terra all'antico ufficio modesto. Con sembianze simili a quelle dei Cabiri furono anche effigiati altri esseri poco meno misteriosi, i Cureti e i Coribanti.[5]

Pausania, infatti, nella descrizione della Focide, narra (X, 38, 7): Ἄγουσι δὲ καὶ τελετὴν οἱ Ἀμφισσεῖς Ἀνάκτων καλουμένην παίδων. οἵτινες δὲ θεῶν εἰσιν οἱ Ἄνακτες παῖδες, οὐ κατὰ ταὐτά ἐστιν εἰρημένον, ἀλλὰ οἱ μὲν Διοσκούρους, οἱ δὲ Κούρητας, οἱ δὲ πλέον ἐπίστασθαι νομίζοντες Καβείρους λέγουσιν.

Si legge facilmente tra le righe di Pausania. Si trattava di feste celebrate in onore di idoletti chiamati παῖδες per la loro picciolezza: nè dovremo crederli troppo dissimili dalle due statuette che si trovavano a Pefno, dinanzi a Talame, e che Pausania dice (III, 23, 4) ἀγάλματα Διοσκούρων χαλκᾶ, μέγεθος ποδιαῖα. E il dubbio intorno alla loro essenza nasceva appunto dal fatto che notoriamente simili idoletti potevano rappresentare tanto i Cabiri, quanto i Cureti o i Dioscuri.

Sul fallicismo di questi ultimi depongono troppe circostanze:[6] a quello dei Cureti accenna una delle solite reticenze di Pausania. In Arcadia, nel tempio di Δέσποινα, sotto le statue di questa dea e di Δημήτηρ, erano scolpiti i Cureti: τὰ δὲ ἐς Κούρητας (οὗτοι γὰρ ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων πεποίηνται) καὶ τὰ ἐς Κορύβαντας ἀπειργασμένους ἐπὶ τοῦ βάθρου (ἑνὸς δὲ οἶδα ἀλλοῖον καὶ οὐ Κούρητος), τὰ ἐς τούτους παρίημι ἐπιστάμενος (VIII, 37, 6).

[1] PLUT., *Quest. conv.*, II, 1, 7. Καὶ εἴ τις ἀντιστρέψας αἰτιῷτο τοὺς Αἰσχύλου Καβείρους - ὄξους σπανίζειν δῶμα - ποιήσαντας, ὥσπερ αὐτοὶ παίζοντας ἠπείλησαν. Chi intende che minaccino di bere persin l'aceto, dimentica che Plutarco parla qui di uno σκῶμμα καὶ μέμψις ἐμφαίνουσα χάριν.

[2] Framm. 96: μήτε κρωσσοὺς - μήθ' ὑδρηλοὺς - λιπεῖν ἀφνεοῖσι δόμοισιν. Non pare dubbio che queste parole continuassero la scherzosa minaccia.

[3] Cfr. WILAMOWITZ, *Hephaistos,* in *Götting. Nachricht.,* 1895, p. 216 e segg.; 238 e seg.

[4] Cfr. USENER, *Götternamen*, p. 219 e seg.

[5] Stabilii i seguenti ravvicinamenti, da cui mossero in origine le mie ricerche, prima ancora che vedesse la luce l'articolo del Kaibel. Osservo ciò solo perchè mi sembra che le indipendenti coincidenze non siano mai scevre di valore per l'attendibilità delle conclusioni.

[6] Cfr. KAIBEL, lav. cit., p. 512 e seg.

Sono così entrati indirettamente nella schiera anche i Coribanti. E in un luogo parallelo a quello già citato, Pausania non sa decidere se certe statuette rappresentino Dioscuri o Coribanti.[1] Del resto, Κορύβας figura, insieme con Κούρης, in un inverecondo mistero descritto da Psello (vedi in seguito): e il suo carattere apotropaico, e quindi fallico, sembra emergere anche dall'invocazione d'un inno orfico.[2]

Concludendo, Cabiri, Coribanti, Cureti, Efesti, Dioscuri, e, oramai, per forza di analogia, potremo dire Dattili, Telchini, Molonidi, furono rappresentati anch'essi con figurine formalmente analoghe a quelle onde si effigiavano sì i numi speciali, sì gli ἔφοροι.

Le ragioni di simili identità si rinvengono forse cercando di risalire alla primissima origine di questi esseri, i cui nomi han varcato i secoli avvolti in tanta caligine, che il Goethe presenta i Cabiri dicendo che essi stessi ignorano chi si siano (*Faust*, II, 2, 1510):

Sind Götter, wundersam eigen,
Die sich immerfort selbst erzeugen
Und niemals wissen, was sie sind.

V.

In una notissima digressione, Strabone, riferite varie versioni intorno alla primitiva sede del popolo cureta, aggiunge che alcuni, e specialmente οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ καὶ τὰ Φρύγια,[3] non credono che i Cureti siano realmente esistiti, ma li pongono allo stesso livello dei Satiri, Sileni, Bacchi e Titiri.[4] Credono cioè che fossero πρόπολοι, διάκονοι di Numi maggiori, al pari dei Coribanti, i Cabiri, i Dattili Idei, i Telchini; i quali tutti, aggiunge Strabone, celebravano speciali culti orgiastici: ἅπαντας ἐνθουσιαστικούς τινας καὶ βακχικοὺς καὶ ἐνοπλίῳ κινήσει μετὰ θορύβου καὶ ψόφου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὅπλων, ἔτι δ' αὐλοῦ καὶ βοῆς ἐκπλήττοντας κατὰ τὰς ἱερουργίας ἐν σχήματι διακόνων.[5]

[1] III, 24, 5: Ἄκρα δέ ἐστιν ἐν ταῖς Βρασιαῖς μικρά, προέχουσα ἠρέμα εἰς τὴν θάλασσαν, καὶ ἐπ'αὐτῇ χαλκοῖ ποδιαίων ἑστήκασιν οὐ μείζονες, πίλους ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς ἔχοντες. Οὐκ οἶδα εἰ Διοσκούρους σφᾶς ἢ Κορύβαντας νομίζουσιν. Sul significato del πῖλος, vedi PROTT, *Athen. Mittheil.*, 1904, 16 e seg. Cfr. anche FURTWÄNGLER, *Archiv, f. Relig. Wissensch.*, 1907, 321 e seg., e DIETERICH, *Pulcinella*, 161.

[2] XXXIX. — Senza più indugiare, rimando al KAIBEL, loc. cit., 515. I Dattili sono da Pausania stesso identificati coi Cureti.

[3] L'uso che farò delle notizie desunte dai Κρητικοὶ λόγοι dimostrerà senz'altro in quali limiti io le creda attendibili. Altrove m'occuperò di proposito della questione.

[4] X, 466: Τὰ δ'ἀποτέρω τῆς ὑποθέσεως ταύτης... ἐκείνων μὲν διαφέρει, ἔοικε δὲ μᾶλλον τῷ περὶ Σατύρων καὶ Σειληνῶν καὶ Βακχῶν καὶ Τιτύρων λόγῳ.

[5] Strabone ricorda poi anche una divergenza fra codesti storiografi (X, 466): τοσαύτη δ'ἐστίν ἐν τοῖς λόγοις τούτοις ποικιλία, τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς τοῖς Κουρῆσι τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβείρους καὶ Ἰδαίους Δακτύλους καὶ

Citati varî luoghi in cui si celebravano simili culti, descritto uno di questi, ricordati altri riti ed altri πρόπολοι dello stesso genere, Strabone rammenta anche un' altra opinione diffusa fra gli antichi, secondo la quale essi non sarebbero stati πρόπολοι di numi, ma numi addirittura.[1] E adduce a conferma dieci fonti: Esiodo, l'autore della Foronide, i Κρητικοὶ λόγοι, ed altre sette anonime: tutte, probabilmente, derivate da Demetrio di Scepside, ὁ τοὺς μύθους συναγαγὼν τούτους (ib., 472). È ben inutile riferire le tante genealogie ivi cozzanti: basti che in tutte vien riconosciuta a questi esseri una esistenza indipendente.[2] Del resto, in Eschilo abbiamo visto i Cabiri in funzione che sembrerebbe un po' superiore a quella di semplici πρόπολοι.

Ma la contraddizione o, per lo meno, contrapposizione, rilevata da Strabone, in realtà non esiste: e le due versioni si possono accordare in modo semplice ed ovvio. In parecchi santuarî, i Cureti, i Cabiri, i Coribanti, erano certamente πρόπολοι di Numi maggiori.[3] Ma ciò non implica punto un loro originario rapporto con questi in condizione subordinata. Essi ebbero un tempo essenza di δαίμονες; e solo in seguito a qualche crisi religiosa (cfr. pag. 157) discesero a più umile ufficio. Ma non andò mai perduto interamente il ricordo dell'antica loro condizione; onde poterono esser detti a un tempo e πρόπολοι e θεοί.

Ora è notevole una caratteristica che dalle fonti antiche viene attribuita a tutti più o meno questi esseri: l'invenzione o la protezione di arti utili agli uomini. Diodoro, in quella specie di teogonia che egli afferma aver derivata dai più accreditati autori di antichità cretesi,[4] dice che i Dattili insegnarono l'uso del fuoco e la tempera del bronzo e del ferro; i Cureti a ragunar greggi, addomesticar fiere, foggiare spade e caschi, danzare in armi; e fra i Titani, figli dei Cureti,[5] Iperione l'osservazione astronomica, Prometeo l'uso del fuoco, Mnemosine il raziocinio e l'imporre i nomi alle cose, Temide le μαντεῖαι, le θυσίαι, i θεσμοὶ περὶ τῶν θεῶν, καὶ

Τελχῖνας ἀποφαινόντων, τῶν δὲ συγγενεῖς ἀλλήλων καὶ μικράς τινας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς διαστελλομένων. La somiglianza è per noi più che sufficiente. La smania di precisione si doveva allo spirito teologico onde erano informate le fonti di Strabone, il quale appunto osserva (ib.): ἔστι μὲν οὖν θεολογικὸς πᾶς ὁ τοιοῦτος τρόπος τῆς ἐπισκέψεως, κ. τ. λ.

[1] X, 471: ἔτι δ'ἄν τις καὶ ταῦτα (εὕροι) περὶ τῶν δαιμόνων τούτων καὶ τῆς τῶν ὀνομάτων ποικιλίας καὶ ὅτι οὐ πρόπολοι θεῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ θεοὶ προσηγορεύθησαν.

[2] Strabone insiste principalmente sui Cureti che hanno dato motivo al suo *excursus*. Ma dal contesto s'intende che egli oramai si riferisce a tutti i demoni. Ciò ad ogni modo non implica conseguenze pel nostro ragionamento.

[3] Forse Strabone parla di sacerdoti in ufficio di πρόπολοι: anzi questa ipotesi sembrerà la più probabile, se si ricordi l'altro passo (X, 468): ἐν δὲ τῇ Κρήτῃ καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὀργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Σάτυροι· τούτους δ'ὠνόμαζον Κουρῆτας, νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεως ἀποδιδόντας. Ma in ogni modo questi sacerdoti assumevano le sembianze tribuite dalla tradizione ai πρόπολοι mitici; cfr. p. 158.

[4] V, 64: περὶ ὧν ἡμεῖς ἐν κεφαλαίοις τὰ παραδεδομένα διέξιμεν ἀκολούθως τοῖς ἐνδοξοτάτοις τῶν τὰς Κρητικὰς πράξεις συνταξαμένων.

[5] Vedi p. 156. Naturalmente, in questi assetti teogonici le relazioni di parentela si stabiliscono in base ad affinità concettuali e formali.

τὰ περὶ τὴν εὐνομίαν καὶ τὴν εἰρήνην. Veramente, il concetto euemeristico a cui è informato tutto il brano diodoreo (vedi appresso, p. 156) può far sospettare un momento della sua attendibilità. Ma anche autori antecedenti ad Euemero conoscevano questa versione. Già Sofocle diceva che i Dattili idei trovarono primi il ferro.[1] Eforo li lodava anche per l'abilità musicale, e narrava come essi dall'Ida passarono in Europa e vi fondarono misteri e cerimonie: Orfeo fu loro discepolo.[2]— I Cabiri appaiono in Eschilo come protettori del vino. — Μύλας, εἷς τῶν Τελχίνων (Esichio), proteggeva i mulini (cfr. p. 146); nè c'è motivo per credere influenzata da idee euemeristiche la notizia che Diodoro riferisce, in altro contesto, intorno ai Telchini (V, 55): γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν τινων εὑρετὰς καὶ ἄλλα τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων τοῖς ἀνθρώποις εἰσηγήσασθαι. ...λέγονται δ' οὗτοι καὶ γόητες εἶναι καὶ παράγειν ὅτε βούλοιντο νέφη τε καὶ ὄμβρους καὶ χαλάζας, ὁμοίως δὲ καὶ χιόνα ἐφέλκεσθαι. Erano, insomma, anche ὄμβριοι.

Se non m'inganno, in tutti questi casi s'infiltra evidentemente il concetto, un po' elevato e nobilitato, del nume speciale. E seduce l'ipotesi che questi gruppi non siano altro se non collegi di numi simili, raccolti per qualche ragione sotto un nome generico.[3] E ciò essendo, rimane facilmente spiegata la loro bizzarra figurazione, che sembra senz'altro accomunarli con gli ἔφοροι e coi βάσκανοι.

Rimane infine da esaminare una terza versione, che ritorna per quasi tutti questi esseri e che li fa antichi abitatori di varie regioni della Grecia: i Cureti dell'Etolia o dell'Acarnania,[4] i Dattili dell'Ida,[5] i Cabiri di Tebe,[6] i Telchini di Rodi.[7] Veramente, tale versione può sembrare una superfetazione euemeristica,[8] specie se si osservi che, eccezion fatta per le notizie omeriche sui Cureti, i fonti che la riferiscono sono abbastanza tardi. Può essere per altro che anch'essa contenga un germe di verità; e di ciò toccheremo in seguito.

[1] STRABONE, X, 473: Σοφοκλῆς δὲ οἴεται πέντε τοὺς πρώτους (Δακτύλους Ἰδαίους) ἄρσενας γενέσθαι, οἳ σίδηρόν τε ἐξεῦρον καὶ εἰργάσαντο πρῶτοι καὶ ἄλλα πολλὰ τῶν πρὸς τὸν βίον χρησίμων.

[2] DIOD., V, 64.

[3] Maggior luce gitterebbero sulla quistione i nomi individuali di questi esseri; ma, naturalmente, il nome generico dei gruppi contribuì a far dimenticare i nomi specifici. Quasi tutti quelli che ci rimangono, sono di conio tardo e sospetti; v. LOBECK, *Aglaophamus*, 1221.

[4] STRAB., X, 462-63. Come uomini sono considerati anche in un brano d'ISTRO, che conserva forse qualche parte di vero: (*Fragm. historic.*, 47) Ἴστρος ἐν τῇ συναγωγῇ τῶν Κρητικῶν θυσιῶν φησι τοὺς Κούρητας τὸ παλαιὸν τῷ Κρόνῳ θύειν παῖδας.

[5] STRAB., X, 473. Δακτύλους δ' Ἰδαίους φασί τινες κεκλῆσθαι τοὺς πρώτους οἰκήτορας τῆς κατὰ τὴν Ἴδην ὑπωρείας.

[6] PAUS., IX, 25, 6: Πόλιν γάρ ποτε ἐν τούτῳ φασὶν εἶναι τῷ χωρίῳ, καὶ ἄνδρας ὀνομαζομένους Καβείρους, κ. τ. λ.

[7] DIOD., V, 55: τὴν δὲ νῆσον τὴν ὀνομαζομένην Ῥόδον πρῶτοι κατῴκησαν οἱ προσαγορευόμενοι Τελχῖνες. Cfr. STOBEO, XXXVIII, 225 (*Aglaoph.*, 1168): Τελχῖνες ἄνθρωποι ὀνομαζόμενοι τὸ ἀνέκαθεν Κρήτης, οἰκήσαντες δὲ καὶ ἐν Κύπρῳ μεταναστάσαντες δ' εἰς Ῥόδον, κ. τ. λ.

[8] Tale sembra addirittura in tutto il luogo di Diodoro.

VI.

I Κρητικοὶ λόγοι, a cui attinge Diodoro, sono lavoro d'un euemerista che minuziosamente determina i singoli meriti per cui ciascun eroe della sua teogonia ascese da uomo a nume. Altre tendenze non trapelano dal suo lavoro, del resto molto accurato e in qualche modo attraente. Ed è verisimile che, pur cercando di spiegare i singoli fatti secondo i suoi principî, non li alterasse poi, nè li inventasse, che sarebbe stato inutile, ma li esponesse secondo la tradizione vulgata.[1] E questa vulgata avrà certo disciplinate le credenze comuni in forma che tutti i credenti facilmente accogliessero; come appunto ai suoi tempi aveva fatto Esiodo.

Or la teologia diodorea, dai Titani in giù, coincide quasi perfettamente con quella d'Esiodo, che era appunto la vulgata per tutta la Grecia. Ma mentre Esiodo fa discendere direttamente i Titani dall'accoppiamento di Οὐρανός con Γαῖα, sua madre e sua sposa (*Teog.*, 33), la quale nasce subito dopo il Caos (116):

> Ἤτοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα
> Γαῖ' εὐρύστερνος —,

il fonte di Diodoro, pur riferendo la versione d'Esiodo,[2] dice poi che i Titani nacquero da uno dei Cureti e dalla madre Titaia. Ma i Cureti, a loro volta, discendevano dai Dattili Idei; e questi furono infine i primi abitatori di Creta, elevati poi a dignità di numi pei beneficî resi agli uomini. Un'altra versione, infine, poneva, anche anteriori ai Dattili, gli Ἐτεόκρητες.

Evidentemente ci troviamo di fronte a un lavoro d'accomodamento fra la teologia esiodea e una serie di credenze locali, che, tolta la vernice euemeristica, ponevano, come antichissimi numi dell'isola, i Dattili, i Cureti, i Titani, inventori di tutte le arti, datori agli uomini di tutti i beneficî.

Ora un mito simile esisteva anche per l'isola di Rodi e per i Telchini (cfr. p. 155, nota 7). Anche questi furono i primi abitatori dell'isola, anche questi inventarono varie arti e procurarono le cose necessarie alla vita.

In tre isole infine, Samotracia, Lemno ed Imbro, aveva sede il culto dei Cabiri, che originariamente sembra fossero dunque anch'essi numi speciali.

Difficilmente, mi sembra, possiamo sottrarci ad una conclusione che viene ad integrare e precisare quanto già avevamo supposto. In un tempo, che diremo preolimpico, domina in tutta la Grecia continentale e nelle isole il tipo di religione che

[1] Diodoro, del resto, dice d'attingere anche alla tradizione orale (V, 64): οἱ μὲν γὰρ τὴν Κρήτην κατοικοῦντές φασιν, κ. τ. λ.

[2] V, 66: ὡς μέν τινες μυθολογοῦσιν, Οὐρανοῦ καὶ Γῆς ὄντας, κ. τ. λ.

dicemmo con l'Usener dei numi speciali. Segue poi una invasione, e muta sensibilmente la tempera psicologica dei Greci continentali, o almeno di gran parte di essi; e si determina il gruppo dei numi, che per ora diremo olimpî, sia che sopraggiungano, almeno in parte, con gl'invasori, sia che crescano e giganteggino spontaneamente dal semenzaio dei numi speciali. Esiodo fa un ultimo sforzo per raccogliere in ordinata gravitazione, intorno a questi astri maggiori, la formicolante via lattea degli antichi dèmoni; e la sua teogonia diviene in certo modo canonica per tutta la Grecia. Ma nelle isole, per ragioni che facilmente s'intuiscono, l'antico tipo resiste più a lungo. E i nuovi numi, che giungono in ritardo, non riescono a respingere d'un subito gli antichi, i quali si aggruppano di fronte agli invasori in schiere distinte con nomi speciali. E l'aggruppamento era agevolato dal non trovarsi nelle isole la multiformità che in un gran territorio, fra comunicazioni e scambî più agevoli, facilitava la dispersione, e dall'essere il collegio dei dèmoni isolani quasi l'esponente dell'attività e della produzione speciale dell'isola. In seguito vedremo se si riesce a stabilire donde fossero poi attinti i nomi generici dei varî gruppi.

Pure anche qui gli antichi numi finiscono per cedere. Ma siccome fra essi e gl'invasori non esisteva la stridente antinomia che si verificò in altri processi religiosi, per esempio, nella crisi dal paganesimo al cristianesimo, finirono per unirsi a quelli in linea subordinata, per divenire loro πρόπολοι: i Cureti di Zeus, i Cabiri di Diòniso e d'Efesto, i Telchini di Apollo e di Hera,[1] e forse di Poseidone.[2] Via via la curiosità popolare e la dottrina dei ministri del culto fabbricarono intorno a tali accoppiamenti varie storielle etiologiche che andavano ad infittire sempre più la siepe di leggende che circondava ciascuno dei numi maggiori. Così i Cureti avrebbero tutelata la puerizia di Giove col fragore degli scudi, i Telchini avrebbero ricevuto da Rea ed allevato il signore dei flutti.

VII.

Per lunghi e lunghi anni vissero nei santuarî di culto contaminato, e sempre più lussureggiarono e prevalsero, queste leggende che ponevano il Nume maggiore in relazione con la fitta schiera dei suoi πρόπολοι: sinchè, come pure avvenne in quasi ogni altro santuario di Grecia,[3] l'azione narrata divenne drammatica. I ministri del

[1] Diod., V, 55.

[2] Diod., l. c., οὗτοι μυθολογοῦνται μετὰ Καφειρας τῆς Ὠκεανοῦ θυγατρὸς ἐκθρέψαι Ποσειδῶνα, Ῥέας αὐτοῖς παρακαταθεμένης τὸ βρέφος.

[3] Plutarco (*Quest. greche,* XXI) ricorda tre feste che si celebravano in Delfi ogni nove anni: lo Στεπτήριον (lotta di Apollo col serpente Pitone), la Ἡρωίς, e la Χαρίλας, vecchia leggenda d'una fanciulla che, percossa dal re col sandalo, pel dispiacere s'impiccava.

culto erano naturalmente gli attori di queste rappresentazioni; onde si mascherarono secondo le forme che la leggenda assegnava ai suoi eroi: da Cabiri, da Cureti, da Telchini. E a loro stessi rimase poi il nome dei dèmoni di cui abitualmente assumevano le sembianze.[1]

Strabone descrive per disteso una di queste rappresentazioni (X, 468): Ἐν δὲ τῇ Κρήτῃ καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὀργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Σάτυροι. τούτους δ' ὠνόμαζον Κουρῆτας, νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεως ἀποδιδόντας, προστησάμενοι μῦθον τὸν περὶ τῆς τοῦ Διὸς γενέσεως, ἐν ᾧ τὸν μὲν Κρόνον εἰσάγουσιν εἰθισμένον καταπίνειν τὰ τέκνα ἀπὸ τῆς γενέσεως εὐθύς, τὴν δὲ Ῥέαν πειρωμένην ἐπικρύπτεσθαι τὰς ὠδῖνας καὶ τὸ γεννηθὲν βρέφος ἐκποδὼν ποιεῖν καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν, πρὸς δὲ τοῦτο συνεργοὺς λαβεῖν τοὺς Κουρῆτας, οἱ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θεὸν ἐκπλήξειν ἔμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσειν ὑποσπάσαντες αὐτοῦ τὸν παῖδα, κ. τ. λ.

Non li descrive, ma ricorda simili rappresentazioni fatte nel tempio dei Cabiri, Pausania (IX, 25, 5): Οἵτινες δέ εἰσιν οἱ Κάβειροι καὶ ὁποῖά ἐστιν αὐτοῖς καὶ τῇ μητρὶ τὰ δρώμενα, σιωπὴν ἄγοντι ὑπὲρ αὐτῶν συγγνώμη παρὰ ἀνδρῶν φιληκόων ἔστω μοι.

Alcuni di questi δρώμενα si rappresentavano in pubblico; altri dinanzi ai soli iniziati; e allora si dicevano μυστήρια.[2] Quali fossero le ragioni di tale riserva s'intende facilmente; ma non parrà ad ogni modo superfluo riferire una interessante e poco nota pagina di Psello intorno ai misteri eleusini.[3]

Τὰ δέ γε μυστήρια τούτων οἷα αὐτίκα τὰ Ἐλευσίνια τὸν μυθικὸν ὑποκρίνεται Δία μιγνύμενον τῇ Δηοῖ, ἤγουν τῇ Δήμητρι καὶ τῇ θυγατρὶ ταύτης Περσεφάττῃ, τῇ καὶ Κόρῃ. Ἐπειδὴ δὲ ἔμελλον καὶ ἀφροδίσιοι ἐπὶ τῇ μυήσει γίνεσθαι συμπλοκαί, ἀναδύεταί πως ἡ Ἀφροδίτη ἀπό τινων πεπλασμένων μηδέων πελάγιος. Εἶτα δὲ γαμήλιος λέγεται ἐπὶ τῇ Κόρῃ ὑμεναῖος. Καὶ ὑπάδουσιν οἱ τελούμενοι « ἐκ τυμπάνου ἔφαγον, ἐκ κυμβάλου ἔπιον, ἐκιρνοφόρησα, ὑπὸ τὸν παστὸν εἰσέδυν ». — Ὑποκρίνεται δὲ καὶ τὰς τῆς Δηοῦς ὠδῖνας. Ἱκετηρίαι γοῦν αὐτίκα Δηοῦς, καὶ χολῆς πόσις καὶ καρδιαλγίαι. Ἐφ' οἷς καὶ τραγόσκελες μίμημα παθαινόμενον περὶ τοῖς διδύμοις ὅτι περ ὁ Ζεύς, δίκας ἀποτιννὺς τῆς βίας τῇ Δήμητρι τράγου ὄρχεις ἀποτεμὼν τῷ κόλπῳ ταύτης κατέθετο ὥσπερ δὲ καὶ ἑαυτοῦ. Ἐπὶ πᾶσιν αἱ τοῦ Διονύσου τιμαὶ καὶ ἡ κίστις καὶ τὰ πολυόμφαλα πόπανα καὶ οἱ τῷ Σαβαζίῳ τελούμενοι καὶ οἱ μητριάζοντες, Κλώδωνές τε καὶ Μιμαλλόνες καί τις ἠχῶν λέβης Θεσπρώτειος καὶ Δωδωναῖον χαλκεῖον, καὶ Κορύβας ἄλλος καὶ Κούρης ἕτερος, δαιμόνων μιμήματα. Ἐφ' οἷς ἡ Βαυβὼ τοὺς μηροὺς ἀνασυραμένη καὶ ὁ γυναικεῖος κτείς, οὕτω γὰρ ὀνομάζουσι τὴν αἰδῶ αἰσχυνόμενοι, καὶ οὕτως ἐν αἰσχρῷ τὴν τελετὴν καταλύουσιν.

[1] Anche la semplice qualità di ministri d'un culto sembra cagionasse questa identificazione di nomi. Così le sacerdotesse di Hilaire e Phoibe erano dette anche esse Leucippidi (PAUS., III, 16, 1): Κόραι δὲ ἱερῶνταί σφισι παρθένοι, καλούμεναι κατὰ ταὐτὰ ταῖς θεαῖς καὶ αὗται Λευκιππίδες.

[2] PLUT., *Quest. greche,* XII: Τῆς δὲ Ἡρωίδος τὰ πλεῖστα μυστικὸν ἔχει λόγον ὃν ἴσασιν αἱ Θυιάδες — ἐν δὲ τῶν δρωμένων φανερῶς Σεμέλης ἄν τις ἀναγωγὴν εἰκάσειε.

[3] PSELL., Περὶ δαιμόνων (ediz. Boissonade, p. 39).

Oltre poi ai μυστήρια, oltre ai δρώμενα, erano celebrate da questi πρόπολοι processioni e danze (Strab., X, 468): Οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες οἱ πλεῖστοι τῷ Διονύσῳ προσέθεσαν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἑκάτῃ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ Δήμητρι, νὴ Δία (καὶ Διί?) τὸ ὀργιαστικὸν πᾶν καὶ τὸ βακχικὸν καὶ τὸ χορικὸν καὶ τὸ περὶ τὰς τελετὰς μυστικόν — δενδροφορίαι τε καὶ χορεῖαι καὶ τελεταὶ κοιναὶ τῶν θεῶν εἰσι τούτων.

E a proposito delle τελεταί, gioverà ricordare le parole di Luciano (*Danza mimica*, XV): Τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως.

VIII.

Abbiamo infine, mi sembra, elementi bastevoli a rispondere con qualche fondamento al quesito da cui mossero le nostre ricerche: qual nome si convenga ai dèmoni dell'anfora Duemmler e ai loro compagni delle figurazioni ceramiche. Essi appartengono a una di codeste schiere di numi speciali degradati a πρόπολοι, e festeggiano con danze e musiche il loro nume. Questo nume è Diòniso; onde li troviamo sempre affaccendati intorno al vino.

Ma, d'altra parte, anche i Cabiri sono in origine dèmoni del vino (cfr. p. 152); e con essi, oltre che con i più noti esseri del suo corteggio, si trova spesso unito Diòniso.[1] Difficilmente, credo, potremo sottrarci alla conclusione che Εὔνους, Ὀφέλανδρος, Ὄμρικος, e tutti i loro gemelli affaccendati intorno al vino, siano per l'appunto Cabiri, o meglio, πρόπολοι, διάκονοι, vestiti da Cabiri, folleggianti gaiamente in elementari funzioni rituali, come, sulla scena, i Cabiri della nota tragedia eschilea. Si può un momento esitare intorno all'anfora corinzia col ritorno d'Efesto. Qui i numi maggiori sono due, Diòniso ed Efesto;[2] onde gli accompagnatori potrebbero esser πρόπολοι tanto dell'uno quanto dell'altro. Ma in nessuna delle due ipotesi usciamo dalla sfera cabirica. I Cabiri sono anzi per eccellenza i compagni d'Efesto. Loro santuarî esistevano in Imbro, in Lemno, in Samotracia, isole vulcaniche e sacre al dio del fuoco; e le leggende seriori li dissero addirittura figli del Nume, e questo posero nel loro numero. Abbiamo qui dunque, non più una semplice danza, ma addirittura un δρώμενον cabirico.[3]

E veniamo alle famose figurazioni ceramiche rinvenute nel Kabeirion di Tebe.[4] Troviamo in esse i più varî soggetti. Alcuni buffoneschi e mimici: danze, banchetti,

[1] Cfr. Kern, *Die boiotischen Kabiren*, in *Hermes*, 1890, 1 seg.

[2] Non seguo l'interpretazione del Loeschcke, secondo il quale la seconda figura ignuda a cominciar da sinistra rappresenterebbe Diòniso, e la terza sarebbe una donna, Tetide, che accolse Efesto nel suo esilio terreno. Questa terza figura è per l'appunto Diòniso, col ποδήρης χιτών, quale si vedeva sull'arca di Cipselo (cfr. p. 145, nota 2), e quale appare sul vaso Benndorf (fig. 6).

[3] Da questa rappresentazione, come dalla narrazione strabonea del δρώμενον curetico traspare evidentissimo un senso di comicità; ma di ciò parlerò altrove.

[4] *Athen. Mittheil.*, 1887, p. 269; 1888, pp. 81, 87, 412 e seg.

cacce, una processione verso Kabeiros,[1] un flautista a cavalcioni su un uomo barbato, un carro con muletti itifallici, sul quale seggono un uomo e una donna e un vecchio tenta di salirvi (fig. 9). Altri di soggetto mitico: Perseo, che guidando

Fig. 9. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1903, p. 137.

per la briglia Bellerofonte, si lancia verso la Chimera (fig. 10); i Pigmei in zuffa con le alate eterne loro nemiche (fig. 11); Cefalo e Lelapo;[2] Circe che presenta il beveraggio ad Ulisse (fig. 12), od è minacciata dalla spada del callido eroe (fig. 13),

Fig. 10. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. XI.

che altrove, su due otri connessi in forma di zattera, veleggia sospinto dal vento di Borea (fig. 14); Cadmo, a cui la vista d'un serpente produce lo stesso effetto che quello dell'uccel trochilo ad Euelpide e il timore dell'Empusa a Dioniso.[3] Simbolico-

[1] *Athen. Mittheil.*, 1887, p. 421 (non riprodotto).

[2] *Athen. Mittheil.*, 1887, p. 421 (non riprodotto).

[3] Descritto dal Bethe, *Proleg. z. Gesch. d. Theat. im Altert.*, 58.

orfica è infine la scena in cui un negro, Μίτος,[1] abbraccia una bianca, Κρατεία, al cospetto d'un bambino negro, Πρατόλαος, dinanzi a Κάβειρος adagiato, e ad un παῖς che sembra attinger vino da un cratere per mescergli (fig. 15).

Fig. 11. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. XII.

Che queste scene, o almeno la maggior parte di esse, siano riflessi di azioni drammatiche, di δρώμενα, è in genere ammesso.[2] E gli attori di questi δρώμενα presentano, anche una volta, tutte le caratteristiche formali proprie di quella schiera di dèmoni

Fig. 12. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1892, tav. IV.

che vanno dai βάσκανοι ai Cabiri. Dopo tutte le precedenti considerazioni, che cosa potremo crederli, se non appunto ministri di riti cabirici, travestiti da Cabiri?

[1] Μιτος è certamente orfico; v. CLEM., *Strom.*, V, 675-76; LOBECK, *Aglaophamus*, 837.

[2] Cfr. il mio lavoro già citato *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, 84.

A prima vista una difficoltà emerge dal fatto che tutte le iscrizioni sono dedicate a Cabiro (e al suo figlio): onde questo nume, che vediamo anche rappresentato nel frammento col mistero orfico, sembrerebbe l'unico Cabiro, e suoi πρόπολοι gli attori dei δρώμενα.

Fig. 13. Dal *Journal of Hellenic Studies*, 1888, pag. 81.

Se non che, questo Κάβειρος, come lo dimostra evidentemente la sua apparenza, e come tutti ammettono, non è altri se non Διόνυσος, salutato appunto Κάβειρε in un epigramma dell'Antologia palatina.[1] Nel santuario ci fu dunque, in un periodo anteriore, un culto misto cabirico-dionisiaco. E Διόνυσος, divenuto fra i Cabiri da prima Καβείριος, finì per essere quasi un esponente dell'antico collegio cabirico, il Κάβειρος per eccellenza.[2]

Fig. 14. Da Gardner, *Ashmolean Museum*, tav. 26.

Col secolo VI s'infiltrano da Atene in Tebe le dottrine orfiche, e un terzo strato, orfico, si stende sui primi due, cabirico e dionisiaco;[3] onde a Dionysos è

[1] Intorno alla priorità dei due culti si può rimanere incerti. PAUSANIA dice in un luogo che i riti cabirici furono introdotti in Tebe dall'Ateniese Metapo (IV, 1, 7), altrove che tutta la regione tebana era anticamente abitata da popoli detti Cabiri, e chiamata cabirea (IX, 25, 6 a 8), e che in essa sorgeva un santuario di Demetra cabirica (sorella, dunque, dell'Hera telchinia, IX, 25, 5). Queste due notizie lascerebbero intravvedere un processo simile a quello sopra descritto (p. 157).

[2] Lo scoliaste ad Apollonio (LOBECK, *Aglaophamus*, 1229) riferisce l'opinione di chi credeva Diòniso essere stato uno dei due Cabiri primigenî: οἱ δὲ δύο πρότερον εἶναι τοὺς Καβείρους, Δία τε πρεσβύτερον καὶ Διόνυσον νεώτερον.

[3] Così, ineccepibilmente, il KERN, nell'articolo *Die boiotischen Kabiren*, in *Hermes*, 1890, p. 17.

accoppiato Zagreus, il παῖς che nel frammento del mistero orfico adempie ufficio di coppiere.

In questo sovrapporsi di culti, i Cabiri, ed è forse questo un segno della priorità del loro culto, rimasero sempre attori dei δρώμενα e dei μυστήρια; celebrarono, oltre che riti cabirici, riti dionisiaci ed orfici. Così perderono via via il carattere originario di dèmoni, per assumere quello di istrioni. Onde, contribuendo a ciò il loro aspetto grottesco, rincararono nella buffonaggine, punto aliena dal loro carattere, e

Fig. 15. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1888, tav. IX.

oltre che azioni mitiche, rappresentarono anche farsette mimiche. Questo mi sembra s'intravveda senza sofisticheria nel Cabirio di Tebe; in questi pochi frammenti ceramici si chiude molto della sempre misteriosa origine della commedia.

Forse non è superfluo spiegare l'atteggiamento di Κάβειρος dinanzi ai δρώμενα, simile a quello di Διόνυσος nel vaso Benndorf (fig. 3). Ricordiamo che i coreuti aristofaneschi, che in quelle parti della parabasi contenenti invocazioni ai Numi, compiono vero ufficio di πρόπολοι (sono infatti in origine i πρόπολοι, gli attori del δρώμενον dionisiaco onde si origina la parabasi),[1] invitano i Celesti, con espressioni che sembrano accennare ad una formola originaria, a scendere dall'Olimpo, ad assistere alle loro danze, ai loro canti, all'azione.[2] Nella commedia l'invito rimase espressione convenzionale e accademica; ma non tale dovè essere nei δρώμενα primitivi; dove sacerdoti impersonanti Numi avranno assistito a riti celebrati in loro onore, su per giù come il nostro Dièniso-Cabiro alle gesta dei mostriciattoli cabirici.

[1] *Origine ed elementi*, 89.

[2] P. e., *Acarn.*, 665 e seg.: Δεῦρο Μοῦσ' ἐλθέ... ὡς ἐμὲ ...τὸν δημότην. — *Cav.*, 581 e seg: Ὦ πολιοῦχε Παλλάς... νῦν οὖν δεῦρο φάνηθι. — *Nubi*, 564: Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν πρῶτα μέγαν κικλήσκω. — *Rane*, 875 e seg.: Ὦ... Μοῦσαι... ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν δεινοτάτοιν στωμάτοιν, κ. τ. λ. Quest'ultimo brano non appartiene a una parabasi; però cfr. *Origine ed elementi*, p. 221-22.

IX.

Ai δρώμενα cabirici prendono parte pure alcuni tipi femminili. Ricordiamo le due figure di Circe (figg. 12 e 13),[1] quella di donna ignuda in corsa, con un fardello sul capo (fig. 16),[2] l'altra sul carro tirato da muletti itifallici (fig. 9).[3]

Oltre alla generica mostruosità, che le rende ben degne sorelle dei Cabiri, è notevolissimo in tutte, e ben accentuato dai ceramografi, il tipo etnico, camitico.[4]

Fig. 16. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1891, p. 306.

Per ambedue le caratteristiche si rivela senz'altro loro gemella la donna martirizzata da Sileni, rappresentata in un vaso attico del V secolo, pubblicato da Massimiliano Mayer (fig. 17).[5] Nè da questa differisce fondamentalmente l'altra che in un vaso proveniente da Kameiros, e pure pubblicato dal Mayer, affronta una specie di orribile chimera (fig. 18).[6]

Con queste due ultime rappresentazioni risaliamo sino al secolo V. Discendiamo invece sino al III con un' altra serie di figure femminili fliaciche che, senza dubbio, qualunque ne siano il grado e il tramite, presentano strettissima relazione con quelle esaminate. Anzi si devono senz'altro identificare con esse, in primo luogo, anche per la sua nudità, la vecchia che su un vaso di Ruvo affronta e sembra sgomentare un giovine satiro (fig. 19);[7] poi, la donna che rampogna il marito (fig. 20),[8] l'altra in corsa dietro un malandrino che le ha involato un pane e un'anfora, non colma certo d'acqua (fig. 21);[9] la vecchia dipanante una matassa dinanzi a due uomini in evidentissimo stato di concupiscenza erotica;[10] quella che gusta un manicaretto insieme con un uomo, forse il suo amante (fig. 22);[11] la regina Arete che accoglie Ulisse (fig. 23);[12] le due orride vecchie che nel famoso vaso di Chirone sembrano assistere alla scena, e che sono designate col nome di Νύμφαι (fig. 24).[13]

[1] *J. H. S.*, 1892, tav. IV, p. 81.

[2] Pubblicato dal MAYER, in *Athen. Mittheil.*, 1891, p. 306. Cfr. Δελτιον ἀρχαιολογικόν, 1891, p. 19 e seg.

[3] *J. H. S.*, 1903, p. 137.

[4] Loro sorella sarà certamente la vecchia che appare sul rovescio del vaso di Μίτος e del cui nome si conservano le sillabe ΣΑΤΥ.

[5] *Noch einmal Lamia*, in *Athen. Mittheil.*, 1891, tav. IX-X, p. 300 e seg.

[6] *Lamia*, in *Arch. Zeit.*, 1885, p. 122. Cfr. CRUSIUS, *Festschrift für Overbeck*, p. 102 e seg.

[7] HEYDEMANN (*Phlyakendarstellungen*, in *Jahrb. d. Inst.*, 1886, p. 282 e seg.), B. La scena rappresenta un θίασος bacchico: tre Satiri, tre Menadi, un attore fliacico, e questa orribile vecchia.

[8] HEYDEMANN, *U.*

[9] HEYDEMANN, *S.*

[10] HEYDEMANN, *α.*

[11] HEYDEMANN, *D.*

[12] HEYDEMANN, *m.*

[13] HEYDEMANN, *X.*

Se l'analogia ha qualche valore, dobbiamo ritenere che, come gli αὐτοκάβδαλοι della commedia attica rassomigliano perfettamente agli attori fliacici,[1] così a queste orride streghe rassomigliassero buona parte dei personaggi buffi femminili. Ma v'è più che l'analogia. Le statuette di attrici della commedia antica, esaminate, ma non

Fig. 17. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1891, tav. IX-X.

pubblicate dal Körte (lav. cit.), presentano quasi costantemente l'anormale sviluppo del ventre:[2] e il Körte non ricorda, forse perchè le sottintende, le solite grottesche anormalità.

Checchè si voglia pensare di quest'ultimo punto, indiscutibile rimane la somiglianza reciproca di tutte le figure femminili esaminate; come innegabile è l'accentuazione del loro carattere etnico. Esse riproducono nei menomi particolari il tipo della vecchia Scybale descritto con tanta evidenza nel *Moretum* (v. 31 e seg.).

Interdum clamat Scybalen. Erat unica custos,
Afra genus, tota patriam testante figura,
torta comam, labroque tumens et fusca colore,
pectore lata, iacens mammis, compressior alvo,[3]
cruribus exilis, spatiosa prodiga planta,
continuis rimis calcanea scissa rigebant.

[1] Vedi, oltre il lavoro più volte citato del KÖRTE, il vaso di provenienza e fabbrica certamente beotiche (*Athen. Mittheil.*, 1894, p 346; cfr. p. 250, nota 1, fig. 27), dove due αὐτοκάβδαλοι lottano con due oche (fig. 25). Essi sono assolutamente simili agli attori fliacici.

[2] KÖRTE, loc. cit., p. 75: « Das Auffallendste an ihnen ist, dass auch sie sämmtlich, soweit meine Kenntnis reicht, mit demselben Progastridion ausgestattet sind wie die in Männerrollen ». Delle due ragioni proposte dal KÖRTE per spiegare tale peculiarità, sembra certo più attendibile la prima: che quando in Atene incominciarono i ludi comici, lo sviluppo del ventre fosse indefettibile attributo dei ministri di Diòniso.

[3] Per questo particolare, Scybale ricorda le fig. 17, 18 e 19, che riproducono più fedelmente il tipo etnico e non le altre in cui il tipo è comicamente alterato, forse per l'analogia dei personaggi maschili.

Ma veniamo a quel nome di **ΝΥΜΦΑΙ** (fig. 24) che suona così ironico al nostro orecchio quando contempliamo le immagini che esso designa. Veramente, alla bella prima vien fatto di pensare che si tratta di Ninfe d'una farsa fliacica e che per questo son rappresentate in forma così repellente. Ma sorgono parecchie obiezioni.

E innanzi tutto, sembra che questo tipo fosse adoperato nei φλύακες a rappresentare solamente le vecchie e gli esseri femminili più laidi (come in Heyd., *B*); e

Fig. 18. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1885, p. 12.

che le giovani, invece, le donne dichiarate belle dal mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa. Svelte, flessuose, belle son le Menadi così spesso folleggianti fra i buffoni fliacici (Heyd., *B*, *i*, *s*, *x*): [1] il visino della donna che schiude l'uscio all'amante (*a*) s'intravvede capriccioso e piacente; graziosa è la giovane che porta il vino ad Eracle (*f*), graziose sono Arianna(?) (*E*), Alcmena (*I*) [2] e l'altra donna che fa salire l'amante dalla finestra (*b*), Era legata da Efesto al trono (*a*), Alcesti ricondotta ai vivi da Eracle e da Ermete; [3] una certa vaghezza appare anche nella donna trascinata da Eracle (*M*), e nell'altra che innanzi ad un tempio

[1] Del vaso *n*, su cui appare una flautista, non si posseggono, per quanto io sappia, riproduzioni.

[2] L'osservazione che non si tratta d'Alcmena perchè Giove non andò da lei con la scala, non regge. Uno scrittore di farse non procedeva con metodo critico.

[3] *Röm. Mittheil.*, 1900, tav. VI.

riceve da un giovine un oggetto involto in un panno; [1] infine, il nuovo Mnesiloco del vaso *t* stringe in mano una maschera d'una giovane visibilmente non brutta. Si aggiunga che questa rappresentazione fliacica si distingue dalle altre per parecchi riguardi. In essa, come nel consulto oracolare che vediamo in un vaso del Museo

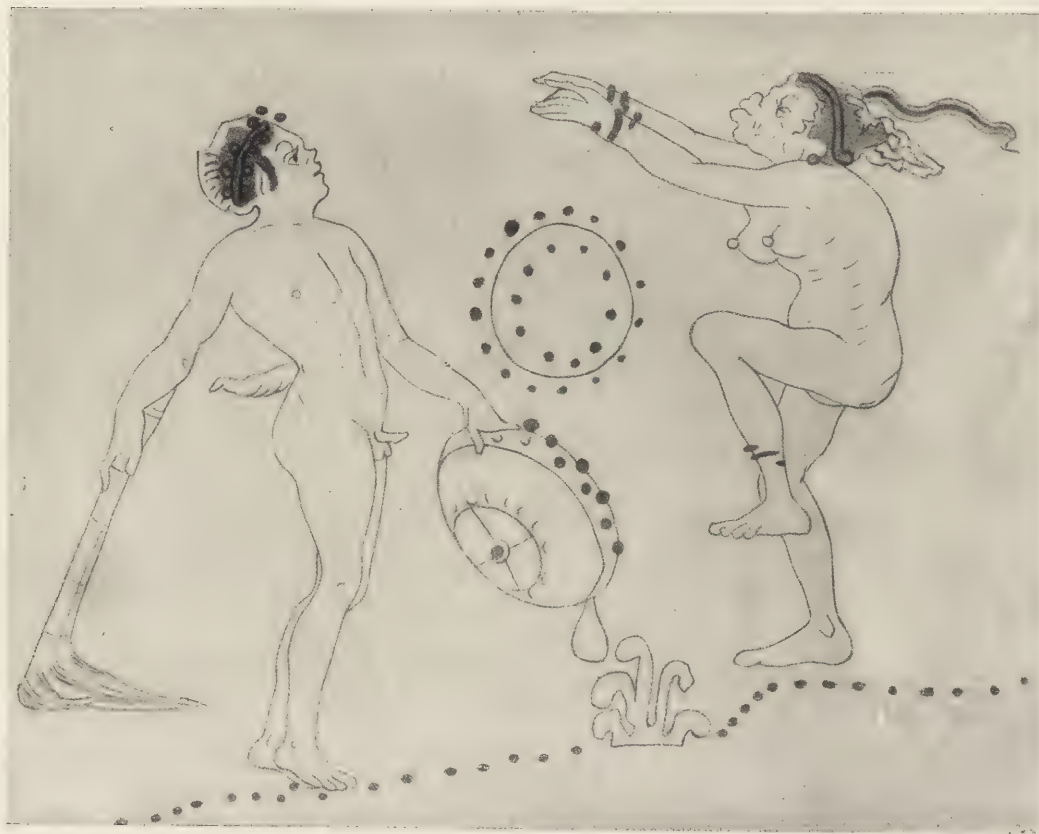



Fig. 19. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1873, tav. 70.

di Bari,[2] non abbiamo solamente il palco, ma anche un tratto del paese in cui il palco, visto di profilo, è innalzato. — È or presumibile che le Ninfe, disegnate a destra, in alto, s'intendano partecipi dell'azione fliacica? E quel giovinetto punto buffonesco, anzi bello e quasi misterioso, non sarà, piuttosto che un attore, uno spettatore? Io non so vederlo senza pensare al fanciullo del δρώμενον cabirico-orfico di Mito, Crateia, Protesilao. E come lì quello e il suo padre Κάβειρος, così qui sem-

[1] Pubblicato in Dörpfeld-Reisch, *Das griechische Theater*, p. 323.

[2] Pubblicato in questo fascicolo d'*Ausonia*.

brano assistere all'azione il giovinetto e le Ninfe. Le quali dunque, non perchè persone fliaciche, ma proprio perchè Ninfe, furono dall'artista rappresentate in quelle strane sembianze.

Ma pur se si voglia loro contendere questa parte di spettatrici, rimane l'altro fatto che, mentre nei φλύακες le donne giovani e belle erano di solito, — e, sinchè non sopraggiungano nuovi monumenti, possiamo dire sempre, — rappresentate in forme

Fig. 20. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1855, tav. 78, 2.

amabili, le Ninfe, personificazioni anche nell'antichità classica della bellezza, appaiono qui in sembianza d'orride megere camitiche.

A tagliare il nodo, basterebbe supporre un capriccio del ceramografo. Ma prima d'accettare questa conclusione troppo semplificante, vediamo se un approfondimento del problema non suggerisca altre più probabili ipotesi.

X.

Omero parla delle Ninfe come di creature bellissime.[1] Ma sappiamo quanto l'epopea sia idealizzatrice, e con quanto poca fedeltà essa rifletta le credenze popolari, massime quelle della Grecia centrale, in cui perdurò più a lungo una originaria religione di superstizione e di paura.[2] Esiodo, che invece quelle credenze e quelle

[1] Vedi, p. e., *Odissea*, VI, 108.

[2] ROHDE, *Psyche*,[2] I, 38, cfr. 47. Il fatto rimane indiscutibile, qualunque opinione si nutra intorno al tempo e al luogo d'origine dei poemi omerici. Io mi associo interamente, anche per indipendente convinzione anteriore, alle conclusioni di Vigilio Inama (*Omero nell'età micenea*, in *Rendic. del R. Istituto Lombardo di sc. e lett.*, serie II, vol. XL, 1907).

superstizioni rispecchia con fedeltà incomparabilmente maggiore,[1] ordinando e classificando la congerie di Numi e di dèmoni della religione professata nei santuarî e vagante sulle labbra e nel cuore del popolo, fece le Ninfe sorelle dei Satiri e dei Cabiri. Così Strabone (X, 471): Ἡσίοδος μὲν γὰρ Ἑκατέρω καὶ τῆς Φορωνέως θυγατρὸς πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησίν,

> ἐξ ὧν οὔρειαι Νύμφαι θεαὶ ἐξεγένοντο,
> καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν,
> Κούρητές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες.

Abbiamo visto quali sembianze avessero in origine i Cureti; e che i Satiri da principio non si distinguessero troppo da loro è cosa nota, e sulla quale tornerò

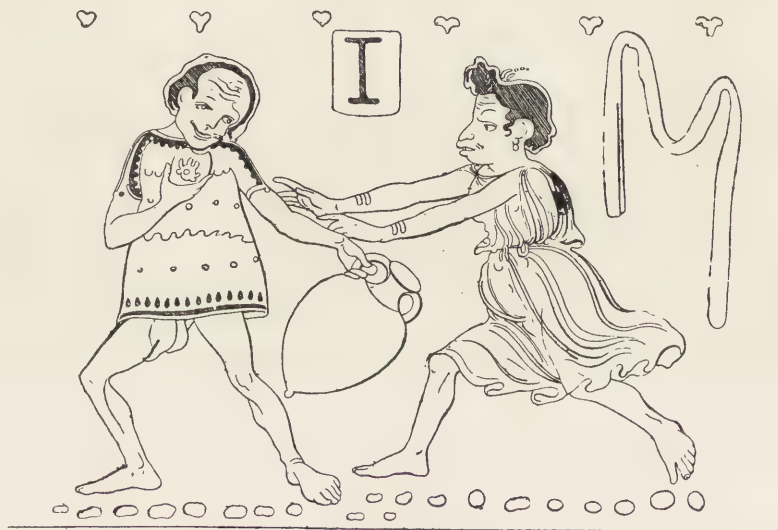



Fig. 21. Dalla *Archäologische Zeitung*, 1849, tav. 4, 2.

altrove. Non concluderemo per questo senz'altro che Esiodo concepisse le Ninfe, nè, probabilmente, i Cureti, come esseri mostruosi. La cosa dovè andare diversamente: e abbiamo il suggerimento di due casi analoghi.

Diodoro parla di Ninfe telchinie venerate in Rodi (V, 55): παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ Νύμφας Τελχινίας.

Acusilao e Ferecide, secondo riferisce Strabone, conoscevano poi delle Ninfe cabiriche (X, 472): Ἀκουσίλαος δ' ὁ Ἀργεῖος ἐκ Καβειροῦς καὶ Ἡφαίστου Κάμιλλον λέγει,

[1] Cfr. ROHDE, op. cit., p. 91, 100, 107; HARRISON, *Prolegomena to the history of Greek religion*, p. 566.

τοῦ δὲ τρεῖς Καβείρους, οἷς Νύμφας Καβειρίδας. — Φερεκύδης... δ'ἐκ Καβειροῦς τῆς Πρωτέως καὶ Ἡφαίστου Καβείρους τρεῖς καὶ Νύμφας τρεῖς Καβειρίδας.

Il metodo dei due autori di Γενεαλογίαι è assai trasparente. Essi trovano delle Νύμφαι Καβειρίδες, e dal nome fabbricano la genealogia.[1] Altrettanto avrà fatto il

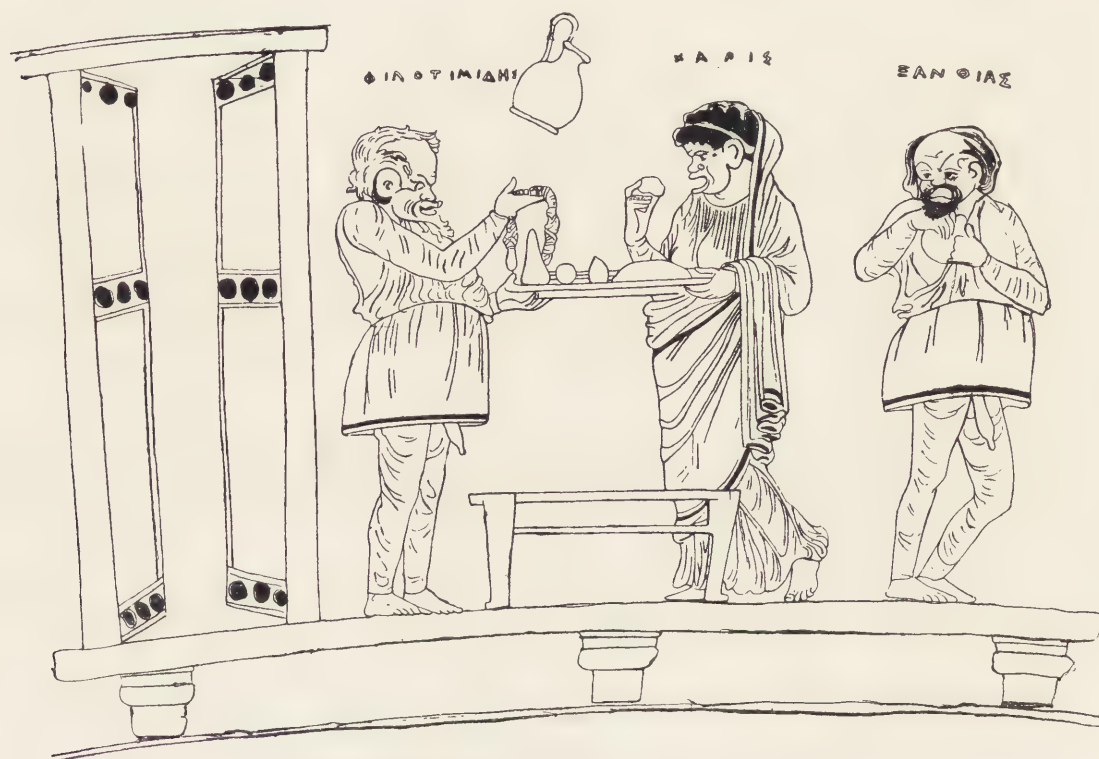



Fig. 22. Da Heydemann, *Vase Caputi mit Theaterdarstellungen*.

fonte di Diodoro, altrettanto Esiodo. Quest'ultimo ha conosciute delle Ninfe curetiche, e ha indotto una originaria fratellanza coi Cureti.

Resta a vedere come le Ninfe poterono assumere quegli epiteti. Or non conviene pensare qui a un processo simile a quello supposto pei numi maggiori, per l'Apollo e l'Hera telchinia, per Diòniso ed Efesto cabirici (cfr. p. 157). Le Ninfe erano divinità inferiori, πρόπολοι esse stesse, nè potevano associarsi altri πρόπολοι. L'epiteto dovè derivare nei varî casi dalla coscienza d'una fraternità che difficilmente non avrà implicata una originaria somiglianza formale.

Tale fraternità pone le Ninfe anch'esse nella schiera dei dèmoni speciali. Nè questo ci saprebbe meravigliare. Tutte le testimonianze antiche le designano per l'ap-

[1] Essi hanno conosciuto anche una Καβειρώ; ma questa potrebbe essere di fabbrica seriore ed arbitraria.

punto coi caratteri che l'Usener dimostrò peculiari dei Numi speciali. E basterebbe il loro genuino carattere di protettrici di luoghi, di persone, di attività, carattere che risulta già dai semplici nomi generici dei loro gruppi. C'erano, come si sa, Ninfe del mare (ἅλιαι), dei fiumi (ποταμηΐδες), delle fonti (κρηναῖαι, πηγαῖαι), delle paludi (ἑλειονόμοι, λιμνατίδες), dei frutti (καρποφόροι), dei pastori e delle greggi (αἰπολικαί, νόμιαι), dei frassini (μελίαι),[1] dei canali (λειβήθριαι),[2] dei sigilli (σφραγιτίδες),[3] del carbone

Fig. 23. Dai *Monumenti dell'Istituto*, VI, 32, 2.

('Ανθρακία),[4] dei mulini ('Ιμαλία),[5] dei forni ('Επικλιβάνιος),[6] dei pozzi.[7] Ma è inutile spigolare tante testimonianze, dal momento che troviamo l'intero *corpus* delle Ninfe in Esiodo. Questi ricorda tutte le Nereidi (cinquanta, egli dice; ma il numero naturalmente è arbitrario e ridotto), e alcune delle 'Ωκεανῖναι. Ma sotto il nome di 'Ωκεανῖναι comprende tutte le Ninfe del continente, contrapponendole a quelle del mare (346):

Τίκτε δε <Τηθὺς> θυγατέρων ἱερὸν γένος, αἳ κατὰ γαῖαν
ἄνδρας κουρίζουσι σὺν 'Απόλλωνι ἄνακτι.

[1] Esiodo, *Teog*, 187.
[2] Paus., IX, 34, 4
[3] Paus., IX, 3, 9, cfr. ediz. Spiro.
[4] Paus., VIII, 31, 4, cfr. 47, 3.
[5] Diod., V, 55; cfr. Athen., XIV, 618 *d*.
[6] Sesto Empir., *Contro i matem.*, IX, 185: εἴγε μὴν ἡ Ἄρτεμις θεός ἐστιν, καὶ ἡ ἐνοδία τις ἂν εἴη θεός· ἐπ' ἴσης γὰρ ἐκείνη καὶ αὕτη δεδόξασται εἶναι θεὰ ἡ ἐνοδία καὶ ἡ προθυριδία καὶ ἐπιμύλιος καὶ ἐπικλιβάνιος.
[7] Elegia di Alessandro Etolo, v. 22, in Partenio, XIV.

Secondo lui erano tremila (363):

> τρὶς γὰρ χίλιαί εἰσι τανύσφυροι Ὠκεανῖναι
> αἵ ῥα πολυσπερέες γαῖαν καὶ βένθεα λίμνης
> πάντη ὁμῶς ἐφέπουσι, θεάων ἀγλαὰ τέκνα.

E rimane anche qui al disotto del vero. Nelle *Opere e i giorni* (252) il numero dei numi speciali (tali saranno certo gli ἀθάνατοι Ζηνὸς φύλακες) si fa ascendere a trentamila.

Ora i nomi individuali che Esiodo riferisce, sia per l'una che per l'altra serie, non lasciano dubbio. Le Nereidi si chiamavano, per esempio: Κυμοθόη, Εὐλιμένη,

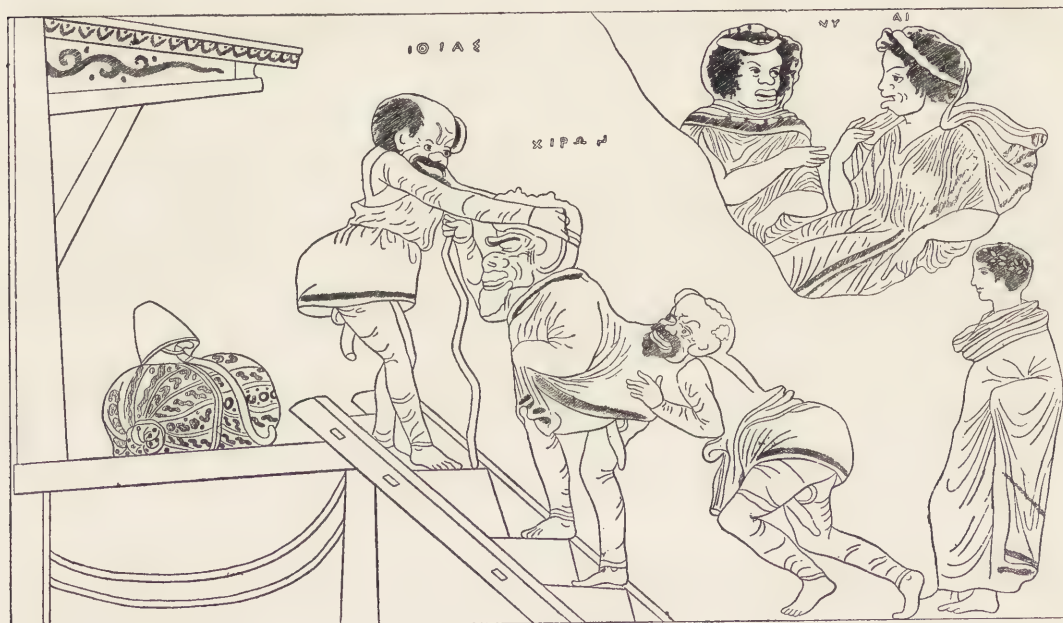



Fig. 24. Da Geppert, *Altgriechische Bühne*, tav. V.

Ἀκταίη, Κυμοδόκη, Κυματολήγη, Ἁλιμήνη, Γλαυκονόμη, Ψαμάθη, Μενίππη (che frena i cavalloni), Εὐπόμπη, etc. Il loro carattere di numi speciali del pelago non potrebbe essere più evidente. Ce n'è una per ogni aspetto, per ogni fenomeno marino: e certo Esiodo ridusse il loro numero per non andare troppo per le lunghe.

Anche i nomi delle Ὠκεανῖναι presentano il medesimo carattere: tranne che manca in essi la omogeneità. Troviamo una Πρυμνώ accanto ad una Ζευξώ ed una Ἱππώ, una Καλλιρόη accanto ad una Οὐρανίη, una Πληξαύρη vicino ad una Μηλόβοσις. E la miscela è naturale, data la infinita varietà dei fenomeni fisici e biologici agevolmente

visibili nel continente.[1] Tutti questi esseri, adunque, che l'antichità disse poi concordemente Ninfe, furono in origine numi speciali. Al tempo di Esiodo erano già divenuti dèmoni di second'ordine.[2] Ma ad una originaria maggior dignità, come a una grande antichità, accennano tante altre caratteristiche mitiche e cultuali delle Ninfe. Molte di esse furon dette spose di Numi maggiori, e prime genitrici ed eponime di popoli. Tutte poi indistintamente davano salute,[3] favorivano la crescita delle piante,[4] ispiravano sacerdoti,[5] erano dee del giuramento,[6] venivano adorate in antri,[7]

Fig. 25. Dalle *Athenische Mittheilungen*, 1894, pag. 346.

non accettavano sacrifici di vino.[8] Caratteri che tutti concordemente accennano al gruppo dei numi preolimpici, adorati dall'antichissimo popolo che diremo per ora predorico.[9]

In questo momento dovè dunque esser piena la coscienza della loro fratellanza coi Cabiri. Di questa e della prima loro condizione rimase abbastanza vivo il ricordo nei santuarî, e fu obietto di misteri rituali; a noi, e forse anche ai profani dell'antichità, ne rimasero tracce in idoli grotteschi, in leggende bizzarramente contaminate.

[1] Questa varietà, per l'appunto, distolse Esiodo da una troppo minuta classificazione; che ebbe poi luogo, del resto, nei posteriori aggiustamenti teogonici (vedi p. 171). Ond'egli ebbe riguardo soltanto ad una qualità che tutte queste demonie avevano in comune, la curotrofia. E tenendo conto di questa, le aggruppò in una schiera unica. Forse non senza la suggestione di qualche teoria filosofica, assegnò poi loro per padre il fiume Ὠκεανός. E Γαῖα essendo già impegnata, subito dopo il Caos, madre di tutti gli esseri, scelse per madre Τηθύς = Τίτθη, la nutrice per eccellenza (337 e seg.).

[2] Egli le chiama figlie delle Dee.

[3] PIND. *Olimp.*, XII, 26; PAUS., V, 5, 11; VI, 22, 7.

[4] Così tutte le driadi.

[5] Detti perciò νυμφόληπτοι, PLAT., *Fedro*, 238 *D*.

[6] *C. I. G.*, 2554-55; TEOCR. I, 12; IV, 29; LONGO, II, 39; ARISTEN. I, 3.

[7] STRAB., XIV, 670; POMP. MELA, I, 72.

[8] PAUS, V, 15, 10.

[9] Cfr. ROHDE, op. cit., I, 205; RIDGEWAY, *Early age of Greece*; MAASS, *Griechen und Semiten auf dem Isthmus von Korinth*, 25 e seg.

XI.

Parecchie testimonianze sembrano accennare all'esistenza di antichi idoletti negri femminili. Pausania, a proposito dell'eroe Delfo, ricorda tre versioni che, dicendolo concordemente figlio di Apollo, gli assegnano poi rispettivamente tre madri: Κελαινώ, figlia di Ὕαμος, Θυιάς e Μελαίνη.[1]

L'etimologia di Κελαινώ e di Μελαίνη non ammette proprio discussione.[2] Quanto a Θυιάς, Pausania dice che fu essa la prima sacerdotessa di Diòniso, e che da lei ebbero poi nome tutte le donne che cadevano in esaltazione celebrando i riti del Nume. Ma evidentemente questa è spiegazione escogitata da chi, conoscendo il carattere delle Tiadi bacchiche, osservò la identità del loro nome con quello d'una delle presunte madri di Delfo. Nè sembra discutibile che Θυία vada con θυ = φυ (cfr. fumus), e voglia dire la fuligginosa, la negra.[3]

Ma non solamente in Delfi si conoscevano Ninfe di questo nome. La vulcanica Catachecaumene fu, naturalmente, consacrata all'Enosigeo; ma a questo si diè per moglie una Κελαινώ, che non potè essere se non un'antica ninfa locale.[4] Un'altra Θυία, figlia di Deucalione, sposava Giove, e di lui generava Macedone.[5]

Oltre poi a queste, di cui rimane esplicita menzione, di molte altre divinità femminili dal nome accennante a colorazione negra, rimane, contaminato, ma non per questo meno sicuro, il ricordo.

Pausania, oltre alla famosa Demetra negra del monte Eleo (VII, 25, 5), ricorda un'Afrodite μελαινίς in Beozia (X, 27, 5), una a Mantinea (VIII, 6, 5), una terza, infine, a Corinto (II, 2, 4).[6]

[1] Cfr. PANOFKA, *Delphi und Melaine, Berlin. Winckelmannsprogr.*, 1849, p. 6.

[2] Anche Ὕαμος = Ἴαμος potrebbe accennare a colorazione violacea nerastra.

[3] Del resto, molto probabilmente, anche in Θυιάδες l'idea del μαίνεσθαι è posteriore, e in origine la parola potè accennare a un tingersi il volto con la fuliggine. Questo elementare mascherarsi era usato dalle Menadi come da tutti i πρόπολοι del corteggio bacchico (Cfr. DU MÉRIL, *Histoire de la comédie ancienne*, I, 94). Il corifeo delle falloforie era (SEMO, in ATENEO, XIV, 621 *d*) καταπασθεὶς αἰθάλῳ. Analogamente, gli uomini beoti che partecipavono al rito di tradizione barbarica descritto da PLUTARCO (*Quest. greche*, 38) si tingevano il viso con fuliggine ed erano perciò detti Ψολόεις (la storiella etiologica e le etimologie di Plutarco non possono certo persuadere). Così solevano tingersi, secondo NONNO, i Sileni del corteggio dionisiaco (XXXIV, 140): ἀβακχεύτῳ δὲ κυδοιμῷ - Σειληνοί πολέμιζον ἐχέφρονες, οὐδὲ προσώπῳ - μίλτον ἐπιχρίσαντες ὁμόχροον οἴνοπι λύθρῳ. E quanti si decidevano a seguir Diòniso, si tingevano col γύψος μυστιπόλος (NONNO, XXVII, 204, 228; XXIX, 274, ecc. Cfr. ERODOTO, VIII, 27; cf. WENIGER, *Collegium der Thyiaden*). Anche le canefore si cospargevano di farina (ERMIPPO, *Framm*, 26; cfr. ARISTOF., *Eccles.*, 732). E la tradizione perdura. Nelle feste dei pazzi, in Francia e in Inghilterra, vige l'uso d'imbrattarsi con fuliggine (vedi PREUSS, in *Globus*, 1904, p. 35). E lo stesso fanno i piccoli popolani catanesi che durante il carnevale vanno a buffoneggiare sulla balaustrata del Duomo, con lazzi e smorfie assolutamente fliaciche.

[4] STRAB, XII, 570.

[5] ESIODO, *Framm.*, 26, ed. Göttling. — STEF. BIZ., Μακεδον α.

[6] L'epiteto μελαίνη si trova per molte altre divinità: Ἀνάγκη, Ἄτη, Ἐρινύς, Κῆρες, Μοῖραι, Περσεφόνη, Ἀιδης, Ἄρης, Νύξ. Ma a tutte queste potè esser tribuito per

Varie erano le giustificazioni di simili epiteti. Quanto alla Demetra dell' Eleo, Pausania ricorda che l' idolo antico, ἄγαλμα ξύλου (che non sarà stato simile alla statua sostituita in seguito), era andato a fuoco. Quindi non potè vederlo; ma conosce la ragione dell'epiteto: Μέλαιναν δὲ ἐπονομάσαι φασὶν αὐτὴν ὅτι καὶ ἡ θεὸς μέλαιναν τὴν ἐσθῆτα εἶχεν.

Un'altra ragione, tra bizzarra e ridicola, adduce per l'Afrodite di Mantinea: Ἐπίκλησιν δὲ ἡ θεὸς ταύτην κατ' ἄλλο μὲν ἔσχεν οὐδὲν, ὅτι δὲ ἀνθρώπων μὴ τὰ πάντα αἱ μίξεις ὥσπερ τοῖς κτήνεσι μεθ' ἡμέραν, τὰ πλείω δέ εἰσιν ἐν νυκτί.

Per quella di Corinto, Pausania tace. Degnamente lo sostituisce Ateneo (XIII, p. 588 *c*): ᾗ <Λαΐδι> καὶ Ἀφροδίτη ἡ ἐν Κορίνθῳ ἡ Μελαινὶς καλουμένη νυκτὸς ἐπιφαινομένη ἐμήνυεν ἐραστῶν ἔφοδον πολυτάλαντον.

Questi fatti parlano chiaro. A Delfi, nella Focide, in Beozia, a Corinto, in Arcadia, erano santuarî dedicati ciascuno a una Κελαινώ. E quello per lo meno della Demetra nera d'Arcadia era un antro, come si conveniva a una divinità preolimpica.[1] Questi santuarî furono poi invasi da dee olimpiche, che assorbirono e assunsero come proprio epiteto il nome della divinità antica. Un' altra Κελαινώ più fortunata, la delfica, una Θυιάς, varie Μέλαιναι serbarono invece, almeno nella tradizione, essenza indipendente.

Ma le ragioni per cui assunsero simili nomi, difficilmente sapremmo ripeterle d'altronde che dalla loro parvenza. Esse doverono essere idoli di color nero. E se pensiamo al tipo pigmaico, cioè camitico, dei loro fratelli Cabiri, facilmente c'indurremo a credere che anch'esse doverono aver questo tipo, e rassomigliar quindi alle Ninfe del vaso di Chirone.

Sulla cui origine, e su quella delle loro gemelle figurate nei vasi fliacici, si disegna oramai, per virtù analogica, una seducente ipotesi. In molti santuarî invasi da numi olimpî esse rimasero, al pari dei Cabiri, dei Cureti, dei Dattili, in ufficio di πρόπολοι: e in quella cerchia eminentemente conservativa perdurò vivo anche il ricordo delle loro forme originarie. Non di rado erano poi unite con altri πρόπολοι maschili: coi Telchini, i Cureti, e specialmente, sembra, i Cabiri. Quando furono drammaticamente rappresentate le avventure del dio o della dea ond'esse erano, nel rito, πρόπολοι, alcune attendenti al culto (o alcuni ministri?) si mascheravano da Ninfe. E, naturalmente, il primitivo concetto plastico, forse un po' ondeggiante, si concretava, nel camuffamento, in sembianze di femmine negre, coi noti caratteri mostruosi. Una di queste Ninfe, cabirica, sembrerebbe la figura di femmina in corsa sul frammento ceramico del Kabeirion di Tebe (fig. 16).[2]

metafora morale; e per l'ultima è aggettivo pittorico, come per la Γῆ di SOLONE (*Framm.*, 32, v. 5, Hiller[4]). Però troviamo anche un Διόνυσος κελαινός (ROSCHER, 1024).

[1] PAUS., l. c. Δήμητρος δὲ ἄντρον αὐτόθι ἱερὸν, ἐπίκλησιν Μελαίνης.

[2] Cfr. il brano di PROCLO, *in Tim.*, II, 124 (LOBECK, *Aglaophamus*, 581): ἡ... Ἵππα τοῦ παντὸς οὖσα ψυχὴ... παρὰ τῷ θεολόγῳ, λίκνον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς θεμένη καὶ δράκοντι αὐτὸ περιστέψασα τὸ κράδιον, ὑποδέχεται Διόνυ-

Quando poi i loro fratelli uscirono dal santuario per calcare le scene, esse li accompagnarono, serbando, naturalmente, al pari di quelli, le sembianze tradizionali e rituali. Così rimane spiegato il tipo singolarissimo delle attrici della commedia attica,[1] e delle vecchie fliaciche.[2]

Tornando poi al vaso di Chirone, qualora non si voglia ammettere un capriccio dell'artista (cfr. p. 168), bisogna supporre che egli abbia voluto rappresentare, non propriamente un φλύαξ, ma una idealizzazione del φλύαξ, spettacolo derivato anch'esso, in fondo, dai μυστήρια. Dunque, una specie di mistero fliacico: al quale assistono quelle che, pur essendo attrici nei μυστήρια, rimanevano per sempre demonie e protettrici di essi: le Νύμφαι.

XII.

Alcune però di queste megere sembrano sfuggire alla nostra interpretazione. Quella martirizzata dai Satiri, l'altra azzuffantesi con la Chimera, la terza, infine, che nel cratere di Ruvo affronta e sgomenta un satirello (fig. 17, 18, 19),hanno un evidente carattere di malignità, che non permette d'identificarle con le Ninfe, almeno sinchè queste vengono concepite come beneficatrici, come κουροτρόφοι.

Se non che, non tutte le Ninfe erano o rimasero κουροτρόφοι. Analogamente a quanto vedemmo avvenire pei dèmoni maschili, alcune di esse, per la poca serietà o la poca decenza dell'attività umana a cui si supponevano preposte, perderono il carattere di patronesse e di benefattrici. Alcune, immobilizzate in luoghi speciali, discendevano al grado di ἔφοροι. Ἱμαλίς era tutta una cosa con Νόστος,[3] del quale ben conosciamo la forma (pag. 146). Nè si può supporre che da lei differissero, sia pel concetto informatore, sia per la effigie, la Ἐπιμύλιος, la Ἐπικλιβάνιος,[4] la Εὐνόστα.[5] Ed ἔφοροι furono certo in origine Ἀλφιτώ ed Ἀκκώ: protettrici, la prima, della farina in genere, la seconda dei sacchi ricolmi.[6] Se in seguito divennero spauracchi, la colpa

σον. Ed Ippa è detta Ninfa in un inno orfico (49, 1): Ἵππαν κικλήσκω Βάκχου τροφόν, εὐάδα κούρην. Cfr. 48, 4, e Harrison, *Prolegomena*, 532, e nota 3.

[1] Cfr. p. 164. Nonostante questa costanza, credo che anche qui le donne immaginate belle, p. e., Iride, Lisistrata, la flautista degli *Uccelli*, ecc., fossero belle veramente. Solo le vecchie e brutte dovevano presentare questo tipo (cfr. *Origine ed elementi della commedia attica*, 109); appunto come nelle farse fliaciche

[2] Una coscienza di questa originaria parvenza avrà forse ispirato l'artista che disegnò in forma di bruttissima negra la Ninfa che in un vaso della Cirenaica accompagna Eracle nella sua apoteosi (*Mon. grecs publiés par l'Assoc. pour l'encourag. des études grecques*, 1876, tav. 3).

[3] Trifone, in Atenfo (XIV, 618*d*).

[4] Troviamo i due nomi come epiteti di Artemide (Sesto M., 9, 185). Come del resto, se non avessimo notizia di Trifone, troveremmo Ἱμαλίς solo come epiteto della Demetra Siracusana (Aten., III, 109*a*, X, 416*c*).

[5] Plutarco (*Quest. greche*, 40), la chiama Νύμφη e la dice madre di Εὔνοστος. Ma in verità si può temere che questa maternità sia di fabbrica tarda.

[6] Esichio, Ἀκκός = ἀκκόρ = ἀσκός. Cfr. Zielinski, *Quaestiones comicae*, 45. Geniale ma non accettabile mi sembra l'idea del Roscher che si tratti d'uno spauracchio con un sacco per rinchiudervi i bambini.

dovè essere tutta della orrenda loro sembianza. — Replica, forse non troppo fedele, di uno di queste ἔφοροι femminili, parrà la figurina di vecchia che qui si riproduce (fig. 26).[1] Non ha tipo camitico; ma si distingue per tutti gli altri noti caratteri.

Ci allontaneremmo però forse dal vero se immaginassimo molto fitta la schiera di queste demoniette benigne. Gli uomini concepiscono troppo malvolentieri una divinità protettrice muliebre scompagnata dalla bellezza: sì che i più umili amuleti femminili assumono da ultimo forme relativamente vezzose.[2] E i demonietti femminili che non evolvendosi, mercè l'arte e la poesia, a tipi superiori, serbano parvenza mostruosa, discendono al grado di spauracchi: Ἀκκὼ καὶ Ἀλφιτὼ δι' ὧν τὰ παιδάρια τοῦ κακοσχολεῖν αἱ γυναῖκες ἀπείργουσιν.

Fig. 26.
Dall' *Archäologischer Anzeiger*, 1889, p. 159.

Ma anche gli spauracchi femminili più temuti e più irrisi dalla superstizione popolare sembra avessero in origine essenza di Ninfe. Βαυβώ, dal nome di parlante onomatopea, che sì sconcia funzione compieva nei misteri eleusini (cfr. p. 158), e divenne personaggio abituale dei riti orfici, era una Ninfa d'Eleusi.[3] Lamia, la strangolatrice,[4] di Libia.[5] E Ninfa era anche da prima la terribile Ἔμπουσα.[6] Nè parrà inverosimile supporre analoga origine anche per le fantasime loro gemelle Λαμώ, Μορμώ e Μορμολύκη (le mormoratrici), Γοργώ e Γοργύρη (le terribili), Γελλώ (la subsannatrice?)[7] e l'eponima Μέγαιρα.[8]

Come si raccoglie dai nomi, questi dèmoni femminili erano sin dall'origine maligni: le sorelle di Σύντριψ, di Σμάραγος, di Σαβάκτης. E accentuandosi, nella generale decadenza della sfera demoniaca a cui appartenevano, queste stimmate di malignità, e addoppiandovisi, con lo scemato timore, l'odio e lo scherno, divennero streghe, e la fantasia popolare le rivestì di forme varissime e orrende, che l'arte, in possesso via via di mezzi più perfetti, traduceva sovente in immagini. Ma è ovvio supporre che da principio fosse loro tribuita una forma analoga a quelle con cui si rappre-

[1] Cfr. WINTER, II, 457, 3.

[2] Cfr. JAHN, *Ueber den Aberglauben des bösen Blick's bei den Alten*, in *Sächs. Berichte*, 1855, tav. IV, 1, 2, 4, 5, 14, cfr. p. 93.

[3] CLEM., *Protrept.*, p. 17: ᾤκουν δὲ τηνικάδε (quando Demetra cercava sua figlia) τὴν Ἐλευσῖνα οἱ γηγενεῖς Βαυβὼ καὶ Δυσαύλης καὶ Τριπτόλεμος. Anche Τριπτόλεμος era un demone speciale, cfr. USENER, op. cit., 141, e LOBECK, *Aglaophamus*, 818. Cfr. anche DIELS, *Arcana cerealia*, in *Miscellanea* SALINAS, 3 seg.

[4] Da λαιμάω. Si potrebbe fors'anche pensare a un Λάμια da Λάκμια, la laceratrice (λακίζω).

[5] Scol. ARISTOF., *Pace*, 758: Λέγεται δὲ ἡ Λάμια Βήλου καὶ Λιβύης θυγάτηρ, ἧς ἐρασθῆναι τὸν Δία φασίν, κ. τ. λ. Cfr. p. 173.

[6] FILOSTR., *Vita d'Apoll.*, 4: ἡ χρηστὴ νύμφη μία τῶν Ἐμπουσῶν ἐστι. Forse aveva carattere di vampiro: cfr ἐμπίς.

[7] Γελλώ da Γελ-νώ (γελάω)? Forse più probabile sarà l'etimologia, proposta dal SITTL, da γεῖλον o da γειλοκοπῶ (*Die Gebärden der Griechen und Römer*, 125).

[8] È di NONNO l'espressione (XXXI, 74) Μέγαιρα βάσκανον ὄμμα φέρουσα. Cfr. TZETZE, *Chil.*, XII, 811 e seg.: Ἡ μέγαιρα ὁ φθόνος τέ ἐστι καὶ βασκάνια — ἀπὸ Μεγαίρης δαιμονός τινος φθονερωτάτου. Cfr. ORF., *Lith.*, 225 e 728 (Abel).

sentavano i loro fratelli βάσκανοι (cfr. p. 147), e identica, per conseguenza, a quelle delle Ninfe primitive. E che non andasse smarrito il ricordo di queste sembianze primordiali, sembrerebbe provato da un luogo di Festo intorno alle Maniae con cui le nutrici sgomentavano i bimbi (sorelle, dunque di Ἀκκώ e di Μακκώ; cfr. p. 177) e che erano idoletti mostruosi (129): « Manias Aelius Stilo dicit ficta quaedam ex farina in hominum figuras, quia turpes fiant, quas alii Maniolas appellant. Manias autem, quas nutrices minitentur parvulis pueris, esse larvas, idest manes deos deasque [1] qui aut ab inferis ad superos manant, aut Mania est eorum avia materna ». E sempre analogamente a quanto vedemmo verificarsi per i βάσκανοι, idoletti di forme simili si appendevano ai camini, in funzione, dunque, di dèmoni benefici, di ἔφοροι: « Suspendit laribus Manias, mollis pilas, — reticula ac strophia » (Varrone, ed. Riese, *Sesqueulixes*, XIV).

Oramai sappiamo qualche cosa di più preciso sugli spauracchi femminili dei nostri vasi. Sono, in fondo, anch'esse Ninfe, ma Ninfe discese al grado di βάσκανοι. Meno facile è stabilirne i nomi individuali. Si può nondimeno tentare.

Il vaso con la Chimera (fig. 18) proviene da Kameiros. E la sua probabile origine attica non riesce a disperdere alcune suggestioni. Siamo in Rodi, patria dei Telchini. La tradizione attribuisce ai Telchini forme miste di pesce, di serpente e d'uomo; [2] e la nostra megera è evidentemente ricoperta di squame, e mostra anche nell'occhio un che di pisciforme. Sarà sognare ad occhi aperti ravvisare in essa una ninfa telchinia? [3] Il mito qui figurato non lo conosciamo, ma possiamo ricostruirlo senza eccessivo sforzo di fantasia. L'impressione generale ci dice poi che l'artista abbia voluto qui rappresentare una figura mascherata: [4] parrà assolutamente improbabile che prima fonte d'ispirazione, sia pure indiretta, sia stato per il ceramografo un δρώμενον telchinio?

La vecchia martirizzata dai Satiri, più che simigliante, è identica all'altra che irrompe insospettata nel thiasos bacchico. Ambedue sono in mezzo a satiri: e a momenti ci chiediamo se il giovine satirello che nella seconda sembra come atterrito, fra un momento non seguirà l'esempio del suo compagno dadoforo. E pare assai probabile che le due rappresentazioni siano riflessi, vivo l'uno, l'altro illanguidito, di qualche farsa popolare. Ma non sapremmo davvero pensare a Lamia, anzichè a un altro qualunque degli spauracchi femminili.

[1] Si tratta, evidentemente, d'una greca Μανία, sorella di Μέγαιρα.

[2] Cfr. Eustazio, 771: καὶ ἀγαλματοποιίαν δὲ εὑρεῖν ἐδόκουν καὶ μέταλλα καὶ ἀμφίβιοι εἶναι καὶ ἔξαλλοι ταῖς μορφαῖς, ὡς ἐμφερεῖς τὰ μὲν δαίμοσι, τὰ δὲ ἀνθρώποις, τὰ δὲ ἰχθύσι, τὰ δὲ ὄφεσι. μῦθος δὲ καὶ ἄχειρας αὐτῶν ἐνίους εἶναι καὶ ἄποδας, καὶ ἀνὰ μέσον τῶν δακτύλων δέρματα ἔχειν κατὰ χῆνας· ἦσαν δέ, φασι, καὶ γλαυκωποὶ καὶ μελανόφρυες.

[3] Non sembrerà inverosimile che Telchini siano pure i mostriciattoli raffigurati sull'anfora pubblicata dal Duemmler (*Kleine Schriften*, III, tav. VII).

[4] Cfr. il vaso *G*, Heydemann e Benndorf, *G. u. s. V. B.*

XIII.

Dunque, Cabiri, Telchini, Cureti, Coribanti, Efesti, Dattili, Ninfe, ἔφοροι e βάσκανοι maschili e femminili, appartengono in origine all'unica sfera dei dèmoni speciali, e non differiscono gli uni dagli altri per qualità, ma solo per grado, secondo la dignità e l'importanza della cosa, del fenomeno, dell'attività che proteggono o avversano. Il concetto embrionale di tutti è in fondo la superstizione del malocchio, l'eterna e vera e indistruttibile religione di tutte le plebi, le quali in ogni tempo e in ogni àmbito di civiltà immaginano spontaneamente e perennemente queste due schiere, invisibili e possenti, di esseri avversi e favorevoli, di βάσκανοι e di ἔφοροι: il malocchio e l'amuleto che vale a tenerlo lontano. Ma quali le ragioni della loro mostruosità, del tipo insistentemente pigmaico-camitico?

L'analogia ci spinge a fissare in un' antichità assai remota i numi speciali. E ad una conclusione simile induce presto anche la disamina delle testimonianze antiche.

Infatti, la religione che li venerò dèi supremi e forse esclusivi, non saprebbe identificarsi con alcuna di quelle dei momenti preellenici o protoellenici di cui possiamo ricostruire una probabile immagine.

Non certo con quella che dominò il momento immediatamente anteriore al medioevo ellenico (basso-micenaico), e che ebbe, su per giù, il tipo fermato nei poemi d'Omero.[1]

E neppure con quella del precedente periodo «minoico» (proto-micenaico). In quel variopinto complesso in cui si trovano sopravvivenze di culti teriomorfici, associazioni di divinità con fiere, numi antropomorfi, simboli, resti di culti aniconici,[2] i Numi speciali non poterono essere che reminiscenze, eccezioni, incapaci di dare il suggello a tutta la religione.

Ma gli antichi ebbero anche il ricordo di un momento pelasgico. E il famoso luogo di Erodoto, mentre induce a considerare questo momento come proto-minoico o preminoico,[3] fa intravvedere come la religione che lo dominò si avvicinasse davvero un po' più, sebbene non si identificasse, col tipo di cui ora ci occupiamo.

[1] Rimando al lavoro, già citato, di VIGILIO INAMA: *Omero nell'età micenea*; le cui conclusioni sono, secondo me, ineccepibili.

[2] Cfr. HALL, *The oldest civilization in Greece*, p. 293 e seg.; REINACH, *La Crète avant l'histoire*, in *L'Anthropologie*, 1904, p. 290; BURROWS, *The discoveries in Crete*, p. 133 e seg. E qui l'esauriente bibliografia.

[3] Il RIDGEWAY (*Early age of Greece*, p. 86) vorrebbe invece identificare i Pelasgi coi Micenei. Il ragionamento ond'egli giunge a tale conclusione non è forse il più felice del suo ottimo libro. Del resto, s' intende che queste distinzioni sono molto relative e che bisogna tener conto della probabile differenza di maturazione dei varî periodi sulle isole e sul continente.

Della religione pelasgica si conservavano memorie in parecchi santuarî. E dai ministri del più antico di essi, quello di Dodona,[1] Erodoto apprese le seguenti leggende (II, 51 e seg.):

a) che i Pelasgi veneravano un Ermete fallico, e narravano intorno ad esso un mito misterioso;

b) che essi fondarono in Samotracia i misteri cabirici, nei quali si svelava per l'appunto anche il mistero d'Ermete fallico;

c) che onoravano i numi con appellativi (ἐπωνυμίαι) e non coi nomi;

d) che in seguito chiesero però ed ottennero dall'oracolo il permesso di designarli con nomi tolti ai barbari.

Alcuni di questi tratti fanno pensare ai numi speciali. Le ἐπωνυμίαι sembrano tutta una cosa con gli appellativi, designanti ufficio, con cui quelli erano invocati. E l'Ermete fallico adorato nei misteri cabirici difficilmente sarà stato altra cosa che un idoletto simile agli Efesti e ai Cabiri ricordati dallo stesso Erodoto (v. p. 150-151). Ma si badi. I riti cabirici, di carattere fallico, erano dai Pelasgi celebrati come misteri.[2] Non appartenevano dunque alla religione ufficiale e comunemente diffusa: erano una eccezione, cioè una sopravvivenza. Gli idoli in essi venerati ebbero vita, potere e dominio assoluto in un momento anteriore. Ancora si noti che i Pelasgi conoscevano di fatto i nomi degli Dei. Essi *avevano memoria* d'un tempo in cui li onoravano con ἐπωνυμίαι. E questo momento che essi credevano protopelasgico, sarà molto probabilmente da immaginare prepelasgico.[3]

Fig. 27. Da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 293.

In una caligine non meno densa si sprofondano certi antichissimi idoletti femminili, rinvenuti, in terreni neolitici, in varie parti d'Europa, e specialmente nelle regioni su cui brillò poi la civiltà « egea ». Ricorderò quello scavato dal Mosso a Festo.[4] E dello stesso tipo troviamo anche demonietti maschili: per esempio, quelli venuti a luce in un sacello di Cnosso.[5]

[1] II, 52: ὡς ἐγὼ ἐν Δωδώνῃ οἶδα ἀκούσας — 59: τούτων τὰ μὲν πρῶτα αἱ Δωδωνίδες ἵρειαι λέγουσι.

[2] II, 52: Ἔθυον δὲ πάντα πρότερον οἱ Πελασγοὶ θεοῖσι ἐπευχόμενοι, ὡς ἐγὼ ἐν Δωδώνῃ οἶδα ἀκούσας, ἐπωνυμίην δ'οὐδ'οὔνομα ἐποιεῦντο οὐδενὶ αὐτῶν, οὐ γὰρ ἀκηκόεσάν κω.

[3] II, 51: Ὀρθὰ ὦν ἔχειν τὰ αἰδοῖα τἀγάλματα τοῦ Ἑρμέω Ἀθηναῖοι πρῶτοι Ἑλλήνων μαθόντες παρὰ Πελασγῶν ἐποιήσαντο. οἱ δὲ Πελασγοὶ ἱρόν τινα λόγον περὶ αὐτοῦ ἔλεξαν, τὰ ἐν τοῖσι ἐν Σαμοθρηίκῃ μυστηρίοισι δεδήλωται; ib.: ὅστις δὲ τὰ Καβείρων ὄργια μεμύηται, τὰ Σαμοθρήικες ἐπιτελέουσι παραλαβόντες παρὰ Πελασγῶν, οὗτος ὡνὴρ οἶδε τὸ λέγω.

[4] *Escursioni nel Mediterraneo, ecc.*, p. 214. Circa le pretese dipendenze del tipo cfr. Reinach, in *L'Anthropologie*, 1898, p. 26.

[5] Mosso, op. cit., p. 159.

Tra le varie ipotesi avanzate per spiegare le bizzarre mostruosità di questi idoli, l'anormale sviluppo del ventre e la steatopigia, la più ovvia, la più probabile, è che esse designino un tipo etnico. Comunque sia di ciò, sono le medesime con cui una tradizione costante caratterizza i dèmoni speciali. Onde parrà difficile sottrarci alla impressione che quelle rozze statuette fossero le materiali obiettivazioni dei dèmoni di quella primordiale religione.

Fig. 28.
Da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, fig. 21.

Ma a questo punto è indispensabile rispondere ad una troppo facile obiezione. I dotti che indagarono l'origine del tipo cabirico, senza però collegarla con tutti gli altri problemi a cui la vedemmo connessa, posti a riscontro i demonietti fallici con una serie di figurine greche che per talune peculiarità li ricordano, fanno risalire le une e gli altri al tipo di Bes-Phta.[1]

Esaminiamo un po' da vicino i due tipi che non si vogliono certamente confondere.

Phta, quale ci appare in numerosissime repliche (fig. 27),[2] non è assolutamente un pigmeo. È un embrione, un feto. Da lui possono esser derivate le molte figurette di bambini ignudi accoccolati, che presso i Greci compievano funzioni di ἀποτρόπαια.[3]

Ma è recisamente da escludere una identificazione col tipo che la tradizione letteraria e monumentale assegna alla classe di dèmoni di cui ci occupiamo.[4]

Per Bes il caso è certo assai differente. Il tipo egiziano (fig. 28), perdendo attraverso le repliche fenicie[5] la primitiva rigidità stilizzata, perviene in Grecia ad una forma che veramente ricorda i nostri demonietti (fig. 29). Ed è, come si scorge dalle

[1] P. e., Orsi (*M. A. I.*, p. 838): « L'egiziano Bes o Phta in Grecia diviene un παίγνιον, e come tale serba il suo valore di ἀποτρόπαιον ». Boehlau (op. cit., p. 155): « Unzweifelhaft liegt der Typus des Phta-Embryo zu Grunde ». Vedi anche lo scritto del Krall, in Benndorf-Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, 72 e seg. Le figurine di cui parliamo si trovano un po' dappertutto sul continente greco, e nella Caria (Mylasa), a Naucrati (colonia milesia), a Melos, Rodi, Egina, Megara, Siracusa (Boehlau, op. cit., p. 150 e 155). Cfr. Furtwaengler, *Zwei griechische Terrakotten*, in *A. R. W.*, 1907, p. 321.

[2] Perrot-Chipiez, III, 420, cfr. 78. Cfr. Stephani, *C. R.*, 1865, VI, 9; *M. A. I.*, VI, 3; 4, 5, 6. Cfr. Boehlau, op. cit, p. 155 e tav. XIII, 4.

[3] Cfr. Jahn, *Sächs. Berichte*, 1855, tav. IV e V. Al diligentissimo e celebre lavoro, già ricordato, rimando per la bibliografia.

[4] Non voglio escludere con questo che alcuni degli ἄνακτες παῖδες (cfr. p. 125) presentassero il tipo di Phta. Nè alcuno potrebbe fissare il limite delle confusioni via via moltiplicantisi come si oscurava il primitivo concetto informatore di questi esseri.

[5] Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, 65.

funzioni che compie, dai varî simboli onde s'adorna, un εὔνους, un ὀφέλανδρος, un Agatodemone, come giustamente lo chiamò il Gerhard.[1]

Pure si badi. La posizione accoccolata, che qui sembra caratteristica, e che assai probabilmente aveva significato apotropaico,[2] non esiste negli idoletti che rappresentano βάσκανοι, ἔφοροι, o alcun altro dei δαίμονες di cui ci siamo occupati. Per lo meno, giungendo nel suolo greco, Bes s'è levato ed ha vissuto. Inoltre manca in esso qualsiasi designazione etnica. Bes è semplicemente un nano. Se Erodoto avesse visto in Memfi un idolo simile, difficilmente, credo, lo avrebbe detto πυγμαίου ἀνδρὸς μίμησις (cfr. il luogo di Ctesia, p. 151). Inoltre, terza differenza, forse la più profonda, manca in Bes il carattere fallico.

Fig. 29.
Da Gerhard, *Gesammelte akademische Abhandlungen*, II, tav. L, 4.

Sicchè potremo tutt'al più ammettere che l'idoletto egizio influisca a modificarne in parte uno già esistente fra i Greci; ma non credo si possa parlare assolutamente di derivazione. E già mi sembra senz'altro da escludere che il concetto d'un dèmone egizio-fenicio s'infiltrasse così largamente in tutta la Grecia.[3]

Ad ogni modo sono innegabili le analogie che intercedono fra Bes e i nostri demonietti. Ma non si tratterà già di relazione da padre a figli, bensì di fratello a fratelli. Così Bes, io credo, come il tipo di Agatodemone, come le innumerevoli schiere di demonietti delle figurazioni ceramiche, come, infine, la testa di negro scimiesco trovata dal Boehlau in una tomba di Samo (fig. 30)[4] e forse alcune figurine femminili del periodo micenaico (fig. 31),[5] non sono che repliche, variate secondo i luoghi, i tempi, l'abilità dell'artista, le immense indeterminabili circostanze concomitanti, dell'unico idolo steatopige al quale nell'epoca barbarica, che per brevità diremo prepelasgica, fu prestato culto in tutto il bacino del Mediterraneo. Accanto alle repliche

[1] *Ueber Agathodaemon*, in *Gesamm. akad. Abhandlungen*, II 21, tav. L, 4. Simili, su per giù, tutti gli altri della tavola.

[2] Jahn, op. cit., tav. III, p. 30.

[3] Come da respingere assolutamente mi sembrano le idee esposte dal Bérard nel suo lavoro: *De l'origine des cultes arcadiens;* sebbene neppure accetterei integralmente le conclusioni a cui giunge il Beloch nel noto scritto: *Die Phoeniker am aegaeischen Meer,* in *Rhein. Mus.*, 1894, p. 111 e segg. Vedi anche il geniale volumetto del Maass, *Griechen und Semiten auf dem Isthmus.* In un articolo già ricordato del Furtwaengler, apparso quando il mio lavoro era interamente scritto, trovo, appunto a proposito di questi demoni, le seguenti parole: « Auch unserem Zwergdämon eine griechische Vorstellung zu Grunde liegt, die aber vielleicht mit einer phönikischen in Kombination eingetreten ist » (*Zwei griechische Terrakotten,* in *A. R. W.*, 1907, p. 321 e segg.).

[4] Op. cit., tav. XIII, 1, 1ª, p. 47 e 157 e seg.

[5] Cfr. Ridgeway, *Early age of Greece*, p. 25, e Milani, *S. M. A.*, I, 204.

che via via, consone al successivo progredir dell'arte, doverono sempre più precisamente incarnare il concetto fondamentale del tipo, alcune delle rozzissime statuette primitive rimasero in santuarî, allo stesso titolo degl'idoli aniconici; e non furon forse quelle circondate di minor venerazione.

XIV.

E ripetiamo anche una volta la domanda: perchè questi numi speciali sarebbero stati rappresentati in forma d'idoli pigmaico-camitici?

Rispondano per noi gli armoniosi esametri di Senofane (15 Diels):

> ἀλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες ἠὲ λέοντες
> ἢ γράψαι χείρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἅπερ ἄνδρες,
> ἵπποι μέν θ' ἵπποισι βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας
> καί <κε> θεῶν ἰδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν
> τοιαῦθ' οἷόν περ καὐτοὶ δέμας εἶχον ὁμοῖον.

Fig. 30.
Da Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, tav. XIII, 1.

Certo il filosofo artista che a tale conclusione era assurto da una larga osservazione di dati di fatto — τοὺς μὲν γὰρ Αἰθίοπας μέλανας καὶ σιμοὺς γράφειν ἔφησε τοὺς οἰκείους θεοὺς ὁποῖοι δὴ καὶ αὐτοὶ πεφύκασιν (16 Diels) — se avesse veduto i nostri idoletti, non avrebbe esitato un istante a riconoscere in essi i numi d'un popolo camitico-pigmaico.

Or le moderne ricerche hanno stabilito senza possibile dubbio l'esistenza d'un antichissimo tipo negrita in Europa.

Riferisco addirittura le parole del Wilser, [1] che, esaminati e vagliati i ritrovamenti preistorici e le ricerche anteriori, conclude: « Angesichts dieser Thatsachen lässt sich das Vorkommen einer dem Negerstamme (Homo niger) nahe verwandten Rasse in der europäischen Urzeit nicht mehr in Abrede stellen ». — « Dass in der Urzeit nicht allein nur verschiedene ausgestorbene Grossaffen, sondern auch negerähnliche Menschen in unserem Welttheil gelebt haben, hat nichts Auffallendes, wenn man bedenkt, dass vor der Eiszeit unsere ganze Fauna und Flora der heutigen afrikanischen entsprach ».[2] E già il Verneau, dall'esame d'un materiale pur meno

[1] *Globus*, 1905, vol. I, p. 45. Cfr. vol. 83, nn. 23, 24 e 84, n. 6.

[2] Del resto anche durante le epoche diluviale e interglaciale, in cui appunto si pone il principio dell'umanità, continuano la fauna e la flora di tipo subtropicale. Cfr. ARCHIBALD GEIKIE, *Text-book of Geology*, p. 1315 e seg.

copioso, poteva stabilire, oltre che l'esistenza, la diffusione e quindi l'importanza di questi popoli negriti.[1]

Ma non basta. La scienza preistorica ha pure provata l'esistenza, in Europa, d'un' antichissima razza pigmaica,[2] che avrebbe lasciato sopravvivenze fra le stirpi dominatrici.[3]

E oramai si disegna abbastanza ovvia e seducente l'ipotesi che quegli antichissimi popoli abbiano già avuto idoletti, naturalmente di tipo negroide, e che le posteriori razze dominatrici li abbiano ereditati, circondandone l'origine di un mistero che col volger dei secoli diveniva sempre più fitto. Ma il mantenersi, il riprodursi di questi idoletti, se non addirittura il loro sorgere, è forse effetto di un processo più complicato.

Fig. 30-*a*. Da Boehlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, tavola XIII, 1.

Le razze di tipo etnico differente producono sempre l'una sull'altra impressione di stranezza e di mostruosità; e spesso si tribuiscono reciprocamente carattere e qualità demoniache. Il fenomeno è già esemplificato in Erodoto; e tra i casi più tipici ricorderò quello degli Ἀργιππαῖοι. Essi, fra altro, sono (IV, 23) φαλακροὶ ἐκ γενεῆς, καὶ ἔρσενες καὶ θήλεαι ὁμοίως, καὶ σιμοὶ καὶ γένεια ἔχοντες μεγάλα, φωνὴν δὲ ἰδίην ἱέντες, ἐσθῆτι δὲ χρεόμενοι Σκυθικῇ, ζώοντες δὲ ἀπὸ δενδρέων — ὑπὸ δενδρέῳ δὲ ἕκαστος κατοίκηται, τὸν μὲν χειμῶνα ἐπεὰν τὸ δένδρεον περικαλύψῃ πίλῳ στεγνῷ λευκῷ, τὸ δὲ θέρος ἄνευ πίλου. τούτους οὐδεὶς ἀδικέει ἀνθρώπων· ἱροὶ γὰρ λέγονται εἶναι — ὅς ἂν φεύγων καταφύγῃ ἐς τούτους, ὑπ' οὐδενὸς ἀδικέεται.

Facile sarebbe citare fenomeni analoghi, anche dell'età moderna: io ricordo un brano del bellissimo *Kokoro*[4] di Lafcadio Hearn. Quando i primi Americani andarono nel Giappone, si diffuse in tutto il paese una gran quantità di stampe in cui i Giapponesi riproducevano gli stranieri come li vedevano, con gli occhi verdi dei mostri, coi capelli rossi come Shojo, coi nasi come Tengu, con abiti di forme e

[1] Citato dal Wilser: « Es hat den Anschein, als ob sie (la donna e il giovine del Museo di Monaco) die Vertreter einer fossilen Rasse sind, die eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat, da sie ihre so eigenartigen Merkmale auf verschiedene weitverbreitete voneinander sehr entfernte Nachkommen übertragen hat ».

[2] Emilio Schmidt, in *Globus*, 1895, vol. I, p. 121, 309, 325.

[3] Hervé in *Globus*, 1905, I, p. 45. Sono pure noti i risultati a cui giunge il Sergi nelle sue ricerche antropologiche. Egli crede che popoli negroidi vengano dall'Asia in Europa, e costituiscano, via via schiarendosi, il tipo mediterraneo, egeo, pelasgo, o come si voglia dire. Questi potrebbero essere gl' invasori, che sommergono, meno qualche isola, il tipo pelasgico. Tali risultati sembra che vadano via acquistando credito.

[4] Pag. 174 della versione di De Georgio. Vedi anche l'altro acuto scritto dell' Hearn, *Le facce nell'arte giapponese*, nelle *Spigolature nei campi di Buddho* (p. 97 e seg. nella traduzione De Georgio).

colori assurdi. Nè gli stranieri erano riguardati come uomini, ma piuttosto come animali: con doti, s'intende, demoniache (cfr. p. 176).

Qualche cosa di simile potè ben avvenire in un antichissimo periodo della preistoria ellenica. Le razze negroidi e pigmaiche sparivano a mano a mano, si restringevano in isole etniche, si rifugiavano forse in luoghi impervii. Gl'invasori sempre più si abituarono a considerarli come esseri demoniaci, e oltre al venerare i loro idoli, doverono anche riprodurre addirittura, senza intermedio figurato, le loro sembianze.

Fig. 31.
Da Milani, *Studî e Materiali d'Archeologia*, I, 204.

Tale origine avrà appunto avuta la testa a tipo negroide sci-miesco trovata nella tomba di Samo (fig. 30). Le leggende dei Cabiri, dei Telchini, dei Dattili, ora uomini, ora dèmoni, sarebbero reminiscenze, sempre più confuse e intralciate di lussureggianti contaminazioni, di quegli antichissimi popoli: loro designazioni originarie quei nomi che in genere si ribellano così assolutamente a plausibili interpretazioni etimologiche.[1]

Certo si potrebbero saggiare più a fondo le probabilità, tentare più minutamente i particolari di simile processo. Ma a far ciò, occorrerebbe prendere in esame un'altra complessa questione: la origine, cioè, dei Satiri, i Sileni, i Centauri,[2] i Ciclopi. In uno studio a parte tenterò presto la soluzione del seducente problema. Esso è troppo complicato e troppo importante perchè la sua trattazione possa avere carattere accidentale, fine unicamente sussidiario.

ETTORE ROMAGNOLI.

[1] Abbiamo veduto che, secondo una tradizione, la Beozia sarebbe stata detta anticamente Cabirea (p. 162, nota 1). Una simile intorno ai Telchini è riferita da EUSTAZIO (772): ἱστορεῖται δὲ καὶ ἡ 'Ρόδος ἀπ' αὐτῶν Τελχινία καλεῖσθαι.

[2] Cfr. RIDGEWAY, op. cit., I, 177; HARRISON, op. cit., 380-81. Mi convince il metodo, ma non saprei accettare le conclusioni della egregia scrittrice.

LA TRADIZIONE SULL'ORIGINE DEGLI ETRUSCHI

PRESSO ERODOTO.

Nell'indagare l'origine e la contenenza della nota leggenda erodotea, secondo la quale Tirreno figlio di Ati avrebbe guidato coloni dalla lontana Lidia sulle coste della regione italica abitata dagli Umbri, divenendo eponimo del popolo e del paese (I, 94), cercherò di sfuggire alle seduzioni del problema riguardante la nazionalità del popolo etrusco, come il pilota evita le secche e gli scogli in un mare insidioso. La questione che intendo trattare è più storiografica che storica, e i risultati ai quali pervengo si possono conciliare tanto con le vedute di coloro che nella tradizione erodotea riconoscono un fondo di sostanziale autenticità, quanto con quelle dei tenaci assertori della teoria niebhuriana. Pertanto mi ritengo dispensato dall'obbligo di ricercare se il greco Τυρσηνοί o Τυῤῥηνοί sia proprio la forma greca corrispondente al latino *Tŭsci*,[1] oppure l'applicazione fatta dai Greci del nome Τυῤῥηνοί agli Etruschi sia l'effetto dell'omofonia delle due radici; e, ammesso questo processo, se l'etimologia popolare abbia colto nel segno, assimilando due nomi che effettivamente avevano un' origine comune, oppure sia stata d'una perversa efficacia nella creazione d'un mito etnografico.

All'incontro stimo opportuno rilevare che la leggenda erodotea non può in alcun modo ritenersi come l'eco d'una tradizione storica autentica; ma, nell'ipotesi più fortunata, andrebbe riguardata come l'effetto d'un' induzione giusta, fondata sopra visibili affinità etnografiche. Il consenso di tanti critici illustri [2] mi dispensa dal tentare una

[1] Cfr. Müller-Deecke, I, pp. 65-66; G. Körte, in Pauly-Wissowa, *Etrusker*, p. 1, col. 1 dell'estratto. Quest'ultimo accoglie un concetto già espresso da altri critici: « Die von Griechen geprägte Namensform Τυρσηνοί (die Endung ist namentlich in der Gegend des Hellespont verbreitet) scheint die Art des Wohnens in hohen festen Häusern (Türmen, Burger: τύρσις, *turris*) welche den Griechen und später den Italikern als für dieses Volk charakteristisch erschien, zu bezeichnen »; ma poco si concilia con l'opinione che si debbano i Τυῤῥηνοί o Τυρσηνοί identificare coi *Turscha* del tempo di Mernemptah, a meno che il ravvicinamento tra i nomi Τυρσηνοί e τύρσις il Körte non lo ritenga effetto di un' etimologia popolare.

[2] Pais, *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, pp. 449-450; Körte, *Ibid.*, p. 1, col. 2: « Nun liegt es auf der Hand, dass die Erzählung Herodots in ihrer völlig sagenhaften Form nicht als geschichtliche Ueberlieferung gelten kann ». Ritengo quindi superfluo spendere molte parole per dimostrare l'incosistenza delle idee espresse in proposito dal Modestov, della cui *Introduction à l'histoire romaine* abbiamo avuto testè una traduzione francese. Cfr. pp. 345: « Dans ce récit, que l'historien n'a pas inventé [non è una scoperta!], mais qu'il à puisé dans les traditions locales de l'Asie Mineure [se bastasse la nazionalità della tradizione per provarne la veracità!] nous relevons trois indications dont la valeur ... ».

particolareggiata dimostrazione di questa verità, contentandomi di segnalare il carattere mitico dei personaggi complicati in questo avvenimento: Ati, Lido (Herod. I, 7) e Tirreno, poichè il primo è una divinità (E. Meyer, *Geschichte des Alterthums*, I, 300), gli altri due sono evidenti eponimi dei popoli. Infatti, se della migrazione lidica si fosse conservata una reminiscenza, sia pure pallida nelle fonti letterarie, avremmo con tutta probabilità il nome dell'ecista storico.[1] Ma sarebbe abbastanza singolare se, mentre in Grecia si era oscurata ogni memoria del movimento coloniale sulle isole e le coste dell'Egeo e del Mediterraneo,[2] presso i Lidi si fosse conservata la reminiscenza dell'emigrazione avvenuta in tempi tanto remoti, diretta a un paese tanto fuori del loro orizzonte geografico. Dalle considerazioni qui esposte, scaturisce una conseguenza che, ben meditata, varrà a liberare il campo della discussione dalla faragine di obiezioni inutili e tediose, per le quali la critica storica è spesso condannata al lavoro infecondo di spazzare la via dagli ingombri spesso lasciativi dall'operosità degli studiosi. L'ignoranza di Xanto, attestataci da Dionisio (I, 28), sulla migrazione di Lidi verso le coste d'Italia, non è un argomento contro la sua storicità: onde, mentre ad esso inopportunamente ricorrono i seguaci del Niebhur,[3] non provvedono meglio alla difesa delle loro tesi i propugnatori della leggenda erodotea, escogitando spiegazioni inutili per attenuare il valore del silenzio di Xanto, o congetturando che nell'originale dell'opera di questo logografo si dovesse trovare la versione medesima di quella data da Erodoto, ma che da Dionisio il ciclografo nella manipolazione dei Λυδιακά fosse stata sostituita la versione che ci presenta come xantea Dionigi d'Alicarnasso.[4] In verità, qualora dall'alternativa se Xanto abbia o trattato dell'emigrazione lidia in Etruria, dipendesse la soluzione della controversia, l'espediente di rendere il rimaneggiatore responsabile della divergenza da Erodoto, metterebbe in luce nel modo più manifesto la bancarotta dell'ipotesi secondo la quale gli Etruschi sarebbero coloni Lidi. Poichè l'autenticità dei frammenti di Xanto è superiore a ogni dubbio;[5] ma, se anche fosse fondato il sospetto che il testo di Xanto avesse subito alterazioni frequenti e profonde, nel frammento riferitoci da Dionisio

[1] Molte volte è illusoria anche la storicità dell'ecista. Cfr. PAIS, *Ibid.*, pp. 165-173.

[2] Certamente tutte le notizie cronologiche delle *ktiseis* di colonie greche in Sicilia e in Italia derivano da cronache locali. Le notizie contenute in Tucidide riguardo alla fondazione di Naxo, Siracusa, Megara, ecc., risalgono senza dubbio ad Antioco di Siracusa.

[3] Va da sè che questa designazione « seguaci del Niebhur » va intesa in senso molto largo. Bene impostata è tuttavia la questione dal Lattes (*Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, 1894, ser. V, vol. III, fasc. 1-2, p. 70), il quale si vale del silenzio di Xanto contro quelli che a queste tradizioni dànno tanta importanza.

[4] BRIZIO, *Nuova Antologia*, vol. CCXXI, 1892, p. 133; op. cit., p. 350: « Cependant même cette considération, independamment de son caractère négatif qui l'atténue déjà, perd beaucoup de sa consistence lorsqu'on songe que à l'époque de Denys d'Halicarnasse on ne connaissait plus l'original des Λυδιακά de Xanthus, mais une édition rémaniée par un auteur alexandrin, Denys Scytobrachion ».

[5] Cfr. POMTOW, *De Xantho et Herodoto rerum Lydiarum scriptoribus*, pp. 2 e seg.; E. BETHE, *Quaestiones Diodoreae mythographae*, p. 10 e seg. Con questi

vedrei una delle poche fortunate reliquie non tocche dal lavoro di profanazione letteraria. Nè invero bisogna spendere molte parole per mettere in rilievo la diversità di carattere tra la versione xantea, che consiste in un arido schema genealogico, e l'erodotea, che ha un colorito poetico di certo più rispondente al gusto d'un dotto alessandrino. Inoltre quest'ultima ebbe una diffusione così larga che si può seriamente dubitare se Dionisio il ciclografo, al tempo in cui scriveva, potesse aver notizia d'un' altra tradizione, se questa non si trovasse in un documento vetusto al pari delle storie d'Erodoto. Adunque, se anche gli Etruschi fossero Lidi γνήσιοι καὶ ἰθαγενεῖς, sarebbe naturalissimo che Xanto non avesse nè di loro nè del loro arrivo in Italia avuto notizia alcuna, poichè la migrazione sarebbe avvenuta in età anteriore al sorgere della storiografia. Rinuncino adunque i patrocinatori della teoria del Niebhur e dell' Helbig all' argomento della testimonianza di Xanto, e si tranquillizzino i fervidi propugnatori dell'origine orientale degli Etruschi riguardo al significato dell'ignoranza di Xanto, poichè questa non farebbe crollare neanche una pietra del lore edificio, il quale, se mai, potrebbe sgretolarsi sotto il fuoco di più vigorosa e più nutrita artiglieria.

È stato pensato che l'atteggiamento della leggenda erodotea si debba ripetere da un equivoco. Xanto dava come figli di Ati Lido e Torrebo, Erodoto Lido e Tirreno: la somiglianza di suono tra Tirreno e Torrebo avrebbe prodotto la sostituzione di Tirreno a Torrebo, e quindi sarebbe avvenuta l'efflorescenza del mito etnico dovuta all'etimologia.[1] Ora, per poco che si rifletta al carattere della narrazione erodotea, balza agli occhi evidente l'inammissibilità di questa esegesi. La versione di Erodoto e quella di Xanto hanno ciascuna un'impronta propria: in quella di Xanto domina la preoccupazione di trovare un capostipite ai Lidi e ai Torebi,[2] in quella d'Erodoto la circostanza della migrazione è parte integrante ed organica della leggenda, che — è bene metterlo in rilievo — vigeva tra i Lidi,[3] e quindi

autori non consento senza riserve per l' interpretazione che dànno del luogo di Ateneo, p. 515 E, volendo escludere il rimaneggiamento; ma la fedeltà nel riprodurre le narrazioni di Xanto emerge luminosamente dai framframmenti superstiti.

[1] E. MEYER, *Geschichte des Alterthums*, II, p. 501. Cfr. ancora DE SANCTIS, *Storia dei Romani*, I, 129 il quale dà la cosa soltanto come probabile. Della pretesa equivalenza tra la forma *Torrebo* e *Tirreno* stabilita da Ottofredo Müller, e accettata, come sembra, dal nuovo editore Deecke, parleremo sotto a p. 189, n. 2. Essa è discutibile, ma, se anche fosse dimostrata, non ne verrebbe nessuna conferma alla tesi del Brizio (*ibidem*) che cerca conciliare la versione di Xanto con quella d'Erodoto. A questo fine non riesco a vedere che giovi la citazione di TACITO, *Ann.*, IV, 55; poichè Tacito presentando « Tyrrhenum Lydumque Atye rege genitos » non fa che riprodurre la testimonianza d'Erodoto, il quale, se a I, 94 non ha detta esplicitamente che Lido era figlio di Ati, l'aveva altrove ricordato (I, 7). Tacito non era certo un semplice trascrittore!

[2] DIONYS., I, 28: Ἄτυος δέ παῖδας γενέσθαι λέγει Λυδὸν καὶ Τόρηβον... ἀπὸ Λυδοῦ μὲν γίγνονται Λυδοί, ἀπὸ Τορήβου δὲ Τόρηβοι.

[3] HEROD., I, 94: φασὶ δὲ αὐτοὶ Λυδοὶ καὶ τὰς παιγνίας τὰς νῦν σφίσι τε καὶ Ἕλλησι κατεστεώσας ἑαυτῶν ἐξεύρημα γενέσθαι. ἅμα δὲ ταύτας τε ἐξευρεθῆναι παρά σφισι λέγουσι καὶ Τυρσηνίην ἀποικίσαι, ὧδε περὶ αὐτῶν λέγοντες.....

anche per questo motivo non potrebbe aver preso lo spunto dall'equivoco di dotti o di viaggiatori. L'opinione che autori di questo collegamento degli Etruschi coi Lidi si debbano ritenere i Focesi, dai quali l'avrebbero appreso gli stessi Lidi, potrebbe pur contenere qualche cosa di vero, ma certo si esagererebbe non vedendo nel contenuto della tradizione erodotea altro che un' importazione focese nella Lidia.[1] Un elemento indigeno nel nucleo primitivo della leggenda si rivela nella circostanza che a questa emigrazione parziale era collegata l'invenzione dei giuochi, dei quali i Lidi si vantavano come inventori. Non vi è dunque motivo di negare a costoro la paternità di questa tradizione, e, se un' azione si volesse riconoscere ai naviganti focesi, questa si ridurrebbe soltanto alla localizzazione in Italia della meta raggiunta dai coloni Lidi. Ma perchè avvenisse la localizzazione in Italia della colonia condotta da Tirreno, bisogna sempre supporre che nella tradizione lidia si parlasse di uno stuolo di avventurieri o chiamati o destinati a chiamarsi Tirreni. Sappiamo che nella Lidia v'era una città denominata Tyrrha non lungi dalla riva sinistra del Caistro e ai confini del territorio abitato da coloni ionici. Potrebbe Tyrrha non aver nulla a vedere con Τυῤῥηνοί o Τυρσηνοί; ma quando mai il mito si è preoccupato dell'accertamento delle etimologie? Il nome della moderna Gallipoli deriva dal greco Καλλίπολις: ciò non ha impedito di vedere nel primo elemento del nome italiano il gallo, che è effettivamente rappresentato nell'insegna della città col motto *fideliter excubat*. Pertanto a chi investiga l'origine della leggenda lidia il collegamento fra *Tyrrha* e *Tyrrheni* si presenta spontaneamente e, direi quasi, s'impone; e si genera la persuasione che i Tirreni dai Lidi fossero creduti i coloni di Tirra. Ma se noi riteniamo estranea al contenuto della leggenda originaria la circostanza data da Erodoto che i Lidi guidati da Tirreno vennero εἰς Ὀμβρικούς, ammettendo che possa essere un' induzione di storici fondata su combinazioni di elementi forniti da navigatori greci, bisogna rintracciare altrove i Tirreni ai quali era rivolta l'attenzione dei Lidi. Non vi è bisogno di andarli a cercare molto lontano: erano conosciute popolazioni nella Calcidica, a Lemno, a Imbro col nome di Tirreni (Thucyd., IV, 109).[2]

[1] Quest'opinione è fondata principalmente sulla testimonianza d'Erodoto (I, 164), secondo la quale furono i primi Greci a fare lunghe traversate marittime, e rivelarono τόν τε Ἀδρίην καὶ τὴν Τυρσηνίην καὶ τὴν Ἰβηρίην καὶ τὸν Ταρτησσόν....

[2] L'opinione dello scambio tra i Tirreni dell'Egeo e quelli d'Italia in Erodoto, avevo già espresso in altro mio lavoro, ma sotto un aspetto e con un contorno di idee che ora non potrei in niun modo integralmente mantenere. La connessione tra Tyrrha e Τυρσηνοί o Τυρρηνοί è ammessa da Müller-Deecke (I, pp. 74-75). Anzi secondo gli autori precitati, p. 75: « Tyrrha und Torrha sind offenbar nur geringfügige Nuäncen desselben Wortes: das übriges ist Endung; Tyrrhener und Torrheber darf als gleichbedeutend gelten ». Contro queste induzioni etimologiche vedi Körte (op. cit., p. 3, col. 1). Non mi genera difficoltà il ρ scempio della forma Τόρηβος presso Dionisio, potendo essere un particolare puramente ortografico, tanto più che presso Stefano si trova Τόῤῥηβος; ma il complesso della dimostrazione non raggiunge una sufficiente efficacia persuasiva.

Ho già dichiarato che per la questione presa a trattare non credo necessario affrontare il problema della nazionalità dei Tirreni di Lemno. Solo mi preme rilevare che il consenso quasi generale degli archeologi ed etruscologi nello scorgere uno stretto vincolo di parentela tra il dialetto delle iscrizioni di Lemno e la lingua etrusca non è bastato a sopire ogni dubbio in proposito. Basti ricordare la diffidenza del Beloch (*Griech. Gesch.*, I, p. 162, n. 4), e le caute riserve del Kretschmer (*Einleitung in die Geschichte der griech. Sprache*, p. 408). Spesso avviene che di qualche documento epigrafico non si riesca a riconoscere la lingua in cui è scritto, quantunque sia familiare almeno il gruppo entro il quale questa si potrebbe con sicurezza inquadrare; come è stato il caso dell'iscrizione centuripina che, secondo il Kretschmer, presenta i caratteri d'una lingua non aria, secondo il Turnheysen d'un vero dialetto italico.[1] Immaginiamo quanto maggiore incertezza dovrà dominare dove ambedue i termini di confronto sono poco meno che incognite. Se la civiltà presente fosse sconvolta per qualche cataclisma, e si conservassero di essa tracce soltanto frammentarie, in modo che i sussidi per conoscere la lingua italiana e la lingua giapponese non fossero più copiosi di quelli che abbiamo per conoscere l'etrusco o la lingua delle iscrizioni di Lemno, chi non sarebbe impressionato — specialmente se i Giapponesi accettassero per mezzo dell'Inghilterra l'alfabeto latino — a trovare queste sorprendenti corrispondenze: *ono ono = ciascuno*, *tanto = tanto*, *kokoro = cuore*, *onná = donna*, *scimpú = tempo*, *miru = vedere (mirare)*, *mirareru = esser visto?*[2] E se confuse, ma non disprezzabili notizie storiche fossero tramandate ai nostri tardi nepoti sui commerci dell'Europa con l'Estremo Oriente e sulle tendenze colonizzatrici della nostra razza, che ha rappresentanti in tutte le parti del mondo dall'Atlantico a Pacifico, si formerebbe un grado relativo di certezza sull'eventualità di una colonizzazione italiana nel Giappone. Ma non certo con un argomento che potrebbe aver tutta l'aria di una barzelletta intendo insinuare lo scredito verso una un' ipotesi alla cui suggestione nessun filologo versato nell'etruscologia ha saputo sottrarsi; e concediamo pure che i Tirreni di Lemno fossero stretti parenti degli Etruschi, quantunque le notizie di qualche autore antico, e in grado di conoscerli, non siano molto conciliabili con le opinioni oggi prevalenti della stretta affinità fra Etruschi e Tirreni di Lemno.[3] Se questa parentela fosse vera, bisognerebbe assolu-

[1] KRETSCHMER, op. cit., p. 43, nota; THURNEYSEN, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, XXXV, pp. 213 e seg.

[2] Questi riscontri sorprendenti, quantunque fortuiti, tra due lingue che non hanno tra loro la più lontana parentela, dovrebbero mettere soprattutto in guardia contro l'ermeneutica etimologica, secondo la quale di molti prenomi e nomi romani si vuole spiegare l'origine asiatica per l'intermediario dell'Etrusco (FRITZ HOMMEL, *Grundriss der Geographie und Geschichte des alten Orients*, p. 64-65).

[3] OMERO (A 594; θ 294) conosce a Lemno i Sintii che qualifica come ἀγριόφωνοι, epiteto che per un poeta greco si potrebbe applicare anche ad un popolo

tamente rinunciare all'ipotesi che colonie etrusche si fossero stabilite a Lemno. La stretta relazione dell'alfabeto lemnio col frigio (Kirchhoff, *Studien zur Gesch. d. griech. Alphabet*, p. 54-55) — sia questo derivato dal dialetto eolico o ionico dell'Asia Minore, poco importa *ibid.*, p. 57) — mentre l'alfabeto etrusco è derivato dal calcidese di Cuma, ci obbligherebbe, per salvare l'ipotesi sopra detta, a porre la colonizzazione anteriormente all'introduzione dell'alfabeto: ma l'improbabilità di una tale illazione non ha bisogno di essere dimostrata.[1] Rimarrebbe perciò, ammessa la nazionalità etrusca dei Lemni, come unica ed esclusiva spiegazione di questo fenomeno la comunanza d'origine dei due gruppi di popolazione etrusca. Con le più opposte delle ipotesi emesse in questi ultimi tempi potremo renderci conto di questa parentela tra gruppi etnici separati da tanta distanza Supponiamo per un momento che sia giusta l'idea del De Sanctis, che siano proprio gli Etruschi il popolo delle palafitte e delle terramare nell'Italia superiore (*Storia dei Romani*, I, p. 124)[2]: si comprenderebbe come con l'invasione ariana, se essi abitavano la valle del Danubio, una parte si riversasse verso mezzogiorno, occupando le coste dell'Egeo e le isole adiacenti: un'altra parte si avanzasse verso occidente e si riversasse per le Alpi Retiche in Italia. La colonizzazione per via del mare sarebbe all'incontro partita dall'Asia; le isole dell'Egeo potrebbero essere state le prime tappe della migrazione, e, quantunque sorprenda che nell'ampia zona tra il litorale della Toscana e l'Egeo non si scopra veruna traccia di stazioni intermedie, non riteniamo quest'assenza una ragione sufficiente per condannare l'ipotesi dell'arrivo per mare dall'Asia, se veramente le esplorazioni archeologiche confermeranno la presunzione che la civiltà etrusca si è estesa dal mare nelle regioni interne dell'Italia.

Avremmo così che per un equivoco prodotto dall'omonimia si riferisse agli Etruschi una leggenda che tra i Lidi in origine riguardava solo i Tirreni dell'Egeo. Si potrebbe obiettare che Erodoto sotto il nome di Tirreni conosce solo gli Etruschi, e gli abitanti di Lemno chiama sempre Pelasgi (VI, 137 e seg.; E. Meyer, *Forschungen*, I, 25). Tuttavia la circoscrizione del concetto di Tirreni presso Erodoto

dello stesso ceppo dei Greci come i Traci. Il nome di Sintii ricorreva nella Tracia come ci prova l'esistenza di una città denominata Eraclea Sintica. ELLANICO (fr. 112) li riteneva Traci che erano diventati μιξέλληνες.

[1] Cfr. KÖRTE, op. cit., p. 2, col. 2. È inutile trattenersi a confutare i sostenitori della tesi che gli Etruschi portassero in Italia l'alfabeto greco, poichè tale opinione è una conseguenza di costruzioni cronologiche molto discutibili, mentre si dimentica che l'origine calcidese dell'alfabeto deve essere la base per la cronologia delle iscrizioni etrusche e dei monumenti con esse collegate. L'ipotesi che i Tirreni di Lemno fossero coloni etruschi se non l'ha sostenuta molto calorosamente, l'ha preferita E. Meyer (*Forschungen*, I, 22, 27 e Lattes (*Rendiconti dell'Accademia dei Lincei,* serie V, vol. 222, 1894), e certo si presterebbe a spiegare la nazionalità dei Tirreni diversa da quella dei Sintii. Ma, oltre la difficoltà del cambiamento dell'alfabeto, rimane quella difficilmente sormontabile, che nel bacino dell'Egeo, in cui si esplicava l'azione conquistatrice dei Greci, potesse stabilirsi una colonia etrusca.

[2] Un'analoga ipotesi era stata già accennata dal MARIANI, *De' più recenti studi intorno alla questione etrusca*, *Annali delle Univ. Tosc.*, XXIV, 1901, p 28.

può esser dovuta alle tendenze critiche sue o delle fonti di cui si vale; poichè l'identificazione dei Tirreni con i Pelasgi non sorse certo dopo Erodoto. Sofocle, nella tragedia Inaco (Dionys., I, 25), menzionava i Τυῤῥηνοὶ Πελασγοί, che, avendo riguardo al contenuto dei versi, non può rimaner dubbio adoperasse come designazione dei Tirreni di Lemno e della Calcidica. Ma la vita di Sofocle si è molto protratta oltre quella d'Erodoto, e, poichè non abbiamo alcuna indicazione mediante la quale si possa stabilire quando questa tragedia fu rappresentata, non possiamo escludere che Sofocle fosse sotto l'influenza di Ellanico di Mitilene, che identifica i Tirreni coi Pelasgi (Dionys., I, 28). Ma questa identificazione è certo anteriore alla critica combinatrice di Ellanico, esistendo delle vestigia di essa per un' epoca ancora più remota di Erodoto. Nell'inno omerico Διόνυσος ἢ λῃσταί (VI, 8, Gemoll) i Tirreni che rapirono Dioniso sono non già gli Etruschi, ma i Tirreni di Lemno. L'impronta di arcaica semplicità che spira da questo componimento poetico basterebbe per se stesso a dissuadere dall'assegnargli troppo bassi confini: l'identificazione di questi Tirreni con gli Etruschi nel Ciclope d'Euripide è sufficiente indizio che trattasi di due stratificazioni leggendarie richiedenti un discreto intervallo di tempo, perchè difficilmente si può la variante attribuire a un' interpretazione tutta soggettiva del poeta tragico. Ciò ammesso, diventa molto problematico il valore della congettura emessa da E. Meyer (*Forschungen*, I, 26) che Ellanico con la sua ipotesi circa l'origine del popolo etrusco corregga il dato d'Erodoto; poichè, se per la nostra ignoranza sulla successione delle opere di Ellanico non siamo in grado di stabilire la relazione cronologica della Φορωνίς con le storie di Erodoto, il confronto stesso della tradizione seguita da Ellanico con quella seguita da Erodoto ci mostra che i due storici seguono due correnti storiografiche profondamente diverse. Erodoto fa venire i Lidi ἐς Ὀμβρικούς, dove si sarebbero chiamati Tirreni: Ellanico fa venire, i Tessali-Pelasgi, per Spina sul mare Adriatico, e di qui li fa spingere sino a Cortona, donde si sarebbero diffusi pel paese denominato in seguito Tirrenia (Etruria).[1] L'unico punto comune nelle due tradizioni è il rilievo che ha la città di Cortona presso i due storici come città pelasgica, poichè Ellanico ne fa il centro d'irradiazione dei Pelasgi-Tirreni per tutta l'Etruria, Erodoto la considera come una città pelasga in cui si parlava una lingua diversa dall'etrusca (I, 57);[2] tuttavia questo riscontro non prova minimamente

[1] Aderisce all'idea di E. Meyer ultimamente il Körte, (op. cit., p. 2, col. 1 nota), e aveva già aderito il Pais (op. cit., pp. 440-448). Ma io credo che leggendo il luogo Erodoto senza preoccupazione, non si possa intendere diversamente che nel suo significato letterale. Questa è forse l'unica confutazione sensata che il Modestov (op. cit., pp. 444-5) muove contro il Pais in tutto il suo grosso libro.

[2] La lettura di Κρότωνα πόλιν dataci da Dionigi mi sembra accertata. Soltanto bisogna guardarsi dal credere alla veracità della testimonianza d'Erodoto, che colà si parlava una lingua diversa da quella dei finitimi. Erodoto non sapeva quasi certamente l'etrusco, e, partendo dal presupposto che la lingua dei Cortonesi era simile a quella dei Placiani e Scilaceni, ha indotto che dovesse essere diversa dall'etrusca. Lascio irreso-

che l'uno storico sia stato sotto l'influenza dell'altro, ma che ambedue trovavano un concetto preesistente alle loro combinazioni e accettavano quindi come base di esse.

Così possiamo forse renderci conto della consuetudine tenuta da Erodoto di designare col nome di Tirreni solo gli Etruschi. Nel concetto di *Pelasgico* per Erodoto era inerente l'idea di stabilità di sede e autoctonia (I, 56): onde ammettendo che gli Etruschi fossero venuti dalla Lidia, non poteva in essi riconoscere una popolazione pelasgica. Similmente accettando la nazionalità pelasgica dei Lemni e degli altri popoli affini nelle isole e sulle coste, rifiutò ad essi la determinazione di Tirreni applicata loro dagli storici greci, avendo in questo sistema di classificazioni etnografiche un precursore in Ecateo da Mileto; quantunque sia molto dubbio se questo logografo abbia prima d'Erodoto narrata la colonizzazione lidia in Etruria (vedi sotto). Infatti Dionigi d'Alicarnasso, così diligente conoscitore della letteratura logografica, non ricorda affatto il noto Milesio, e non sa citare alcun altro autore più antico di Erodoto per la tradizione delle origini lidiche degli Etruschi. Alcuni storici che egli non nomina (I, 27) costruivano così la genealogia di Lido, presentato da Erodoto e da Xanto, come figlio di Ati dato alla sua volta come figlio di Mane: Mane, figlio di Zeus e di Gea, da Calliroe generò Coti: Coti sposando Alia figlia di Tyllus, procreò Asia e Ati. Da Ati e da Callitea, figlia di Coreo, nacquero Lido e Tirreno: da Lido prese il nome la Lidia, Tirreno fu ecista dell'Etruria. Il rimpolpamento della lista in questa genealogia basterebbe per suscitarci legittimamente il sospetto che è posteriore all'erodotea; poichè è canone di critica che le liste genealogiche più semplici sono in generale le più arcaiche, mentre le più nutrite rivelano lo sforzo di adattare uno schema alle esigenze di combinazioni cronologiche, quando siano stabiliti certi caposaldi veri o fittizi. Inoltre il nome tracio Kotys non pare originario in una leggenda lidia, e *Tyllos* non sembra diverso dal romano Tullus, onde si rivelerebbe negli autori di queste costruzioni genealogiche una certa familiarità con la storia dei popoli italici. Pertanto, quantunque non oserei affermare che Erodoto fosse il primo a divulgare la nota leggenda della migrazione lidia in Etruria, difficilmente

luta la questione trattata brillantemente dal Pais (op. cit.), p. 455 e *passim*, se gli Umbri fossero stati identificati coi Tessali e ritenuti Pelasgi. Accettabile mi sembra la sua congettura (*ibid.*) che la leggenda della migrazione tessalica in Etruria si possa ripetere da una falsa etimologia, secondo la quale nel nome Θεζι e Θεζλε, che si legge nelle monete etrusche, si riconobbe Θεσσαλός. Ammettere del resto la possibilità d'una migrazione tessalica in Etruria possono solo coloro che considerano isolatamente questa leggenda invece che nell'organismo delle tradizioni greche sulla origine dei popoli italici. (Modestov, op. cit., p. 448; Ducati, *Atene e Roma*, X, n. 103-104). Il procedimento di questi critici mi rassomiglia a quello di un glottologo che, troppo dominato da una sua idea sulla funzione della particella γε, trovava possibile che l'imperativo φεῦγε si potesse decomporre in φεῦ γε. Come questi perdeva di vista gli imperativi degli altri verbi greci, così i critici in discorso trascurano l'esame complessivo e comparativo delle leggende sulla provenienza dei popoli Italici.

è dimostrabile che questa fosse già divulgata da Ecateo,[1] anche ammesso che al tempo d'Ecateo fosse già sorta — se i Focesi hanno avuto qualche responsabilità sulla sua manipolazione — poichè il logografo di Mileto avrebbe potuto ravvisarvi i caratteri di quei λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι in voga tra i Greci: specialmente perchè nemmeno Erodoto si rende recisamente garante della sua autenticità, riferendola come una tradizione vigente tra i Lidi.

È stato supposto che l'escogitazione (secondo noi la localizzazione) detta dell'arrivo di coloni Lidi in Etruria si debba alla somiglianza tra il nome dell'isola Σαρδώ e Σάρδεις, capitale della Lidia, ammettendo che stabilimenti etruschi si dovessero trovare nell'isola. La congettura è ingegnosa; e avrebbe una conferma nella notizia che moglie di Tirreno sarebbe stata Σαρδώ (Lattes, op. cit., pp. 67 e 68). Non c'è dubbio che la Sardegna ha richiamata ai Greci del quinto secolo l'attenzione troppo frequentemente avuto riguardo alla sua eccentricità. Basti ricordare il consiglio dato da Biante ai Ioni (Herod., I, 170) di fuggire in Sardegna di fronte all'esercito di Arpago e la promessa che Istieo fece a Dario di rendergli tributaria (δαρμοφόσον) quest'isola (V, 106). Sulla storicità dell'uno e l'altro racconto c'è da rimanere molti incerti; e appunto questi dubbi giustificati attenuano un po' la parte che si vorrebbe attribuire ai naviganti foresi nel sesto secolo. Questo richiamo alla Sardegna mi sembra più dovuto all'opera di Greci dimoranti in Italia che in Asia. Dopo la presa di Mileto (495 a. C.) Samii e Milesii si portarono in Sicilia (Herod., VI, 22 e seg.) e a Locri Epizefirii: non vi sarebbe a meravigliarsi, se allora si cominciasse a favoleggiare di spedizioni barbariche dall'Asia in Italia. Così, se non l'origine prima, potrebbe ad Erodoto risalire la consacrazione letteraria della leggenda, con cui ai Tirreni emigratori presunti da Tirra nelle isole dell'Egeo vennero sostituiti gli Etruschi.

Si potrebbe osservare: questo procedimento si potrebbe o dovrebbe supporre se gli Etruschi coi Tirreni dell'Egeo non avessero nessuna parentela: ma se questa parentela effettivamente intercedeva tra gli uni e gli altri, non sarebbe più naturale ammettere che la leggenda o l'adattamento della leggenda lidia agli Etruschi fosse l'effetto d'un'induzione giusta? L'obiezione sarebbe soltanto speciosa. Abbiamo già notato che Erodoto distingue i Pelasgi dai Tirreni: anzi in un luogo accentua la loro diversità di lingua. Adunque se anche questa affinità di stirpe veramente esisteva tra gli uni e gli altri Tirreni, nessuna meraviglia che non fosse avvertita da storici che non sapevano trarre i dovuti vantaggi dal metodo filologico. Molte volte si conserva quasi inalterato un fondo di patrimonio idiomatico presso rami di popoli staccati tra loro per l'opera di invasioni e sconvolgimenti, come presso i Galati

[1] Anche su questo punto dissento dal Pais (op. cit., p. 461-462), che con ingegnose e acute combinazioni viene alla congettura che fonte di Erodoto sia stato Ecateo o Carone di Lampsaco.

dell'Asia si mantenevano ancora forme dialettali che richiamavano il dialetto di Treviri:[1] ma non di rado accade che le superficie, dirò così, delle ramificazioni linguistiche assumano aspetti del tutto diversi. Al giorno d'oggi la lingua letteraria, esercita senza dubbio un'azione potentemente conservatrice, e nello stesso tempo è il vincolo più tenace tra i coloni e la madrepatria. Ma se per un caso gli Inglesi si fossero stabiliti nel Nord dell'America proprio all'indomani della fusione degli elementi normanni con gli anglo-sassoni e celtici, e si fosse svolta una letteratura ameericana indipendentemente da ogni influenza della metropoli, si potrebbe metter pegno che il fondo comune delle due lingue si disvelerebbe soltanto ἐξ ἐπιστάσεως, per diria con Polibio, all'analisi penetrante d'un filologo o d'un glottologo, specialmente se il popolo nella nuova terra avesse accolto il suo sistema di scrittura. Nella stessa condizione si saranno trovati gli Etruschi, se veramente erano coloni asiatici, poichè l'ipotesi che abbiano importato addirittura dall'Asia il loro sistema di scrittura è talmente inverisimile che giova sperare nella resipiscenza dei suoi patrocinatori (cfr. p. 191, n. 1). O siano giunti per mare, o siano giunti attraverso la valle del Danubio, la differenziazione idiomatica si era dovuta effettuare, e sarebbe davvero troppo pretendere da storici come Ecateo o Erodoto che dovessero penetrare fin nel sottosuolo delle lingue per scoprirvi il fondo comune, anche ammesso che con gli idiomi dei due popoli omonimi o omofili avessero qualche dimestichezza: il che apparirà oltremodo improbabile, almeno per l'Etrusco, quando si tenga presente l'inesperienza che Erodoto dimostra a ogni piè sospinto delle lingue parlate nei paesi da lui visitati. Che se la parentela dei Tirreni di Lemno cogli Etruschi venne più tardi riconosciuta (cfr. Anticlid. *apd. Strabon.*, p. 221 C), non è certo dovuto a esperienza filologica, ma all'equazione forse giusta fatta dagli storici in base alla comune denominazione. Similmente la persuasione che gli stessi Etruschi avevano della loro provenienza orientale non prova altro che l'accoglimento d'una tradizione ormai divenuta canonica,[2] ma ha tanta importanza per dimostrare la verità effettuale della cosa, quanta ne ha la persuasione ingenerata nei Romani delle loro origini troiane. Pertanto

[1] Cfr. STÄHELIN, *Geschichte der kleinasiatischen Galater*[2], p. 102, con la relativa letteratura.

[2] BRIZIO, op. cit., p. 133; MODESTOV, op. cit., p 444. Sarebbe desiderabile che talvolta si riscontrassero i testi con più diligenza, per non fondare delle conclusioni su dati fallaci. Tanto il BRIZIO che il MODESTOV (p. 349) affermano che, secondo la testimonianza di Strabone, della lingua lidia non rimaneva traccia ai suoi tempi. Ebbene, ecco il passo di STRABONE, p. 631 fine: τέτταρσι δὲ γλώτταις ἐχρῶντο οἱ Κιβυρᾶται, τῇ Πισιδικῇ, τῇ Σολύμων, τῇ Ἑλληνίδι, τῇ Λυδῶν... δὲ οὐδὲ ἴχνος ἐστιν ἐν Λυδίᾳ. Strabone può tutto al più aver detto che la lingua lidia si conservava presso i Pisidi, non presso i Lidi; dunque al tempo di Strabone la lingua lidia sarebbe, anche nella peggiore ipotesi, ancora nota. Ma il testo di Strabone è mutilo, e non sappiamo quante parole siano cadute: onde sarebbe conforme ai dettami d'una sana critica non già confutare Dionisio, che afferma la diversità di lingua e d'istituzioni (I, 30) fra Etruschi e Lidi, con una problematica testimonianza di Strabone, ma tener conto della testimonianza di Dionisio per ricostituire il testo di Strabone. I due autori erano contemporanei, e perciò egualmente informati intorno alle condizioni della Lidia.

giova far voti che quindi innanzi nella trattazione del problema etrusco l'osservazione si concentri tutta sui risultati dell'esplorazione archeologica, e — quando sarà concesso — linguistica; si desista dal trattare l'aneddoto erodoteo come un frammento di tradizione storica; e tanto meno si invochi la pluralità delle testimonianze antiche sull'origine lidia degli Etruschi, che provano soltanto la fortuna del racconto d'Erodoto, al quale quelle risalgono tutte in ultima istanza.

Nota d'appendice. — Avevo da più che un mese riviste le prime bozze, quando presi conoscenza dell'interessante studio dell'insigne etruscologo Elia Lattes, intitolato: « *Nuovi studi intorno alle iscrizioni preelleniche o tirreno-etrusche di Lemno* » pubblicato nei *Rendiconti del R. Istit. Lombardo di scienze e lettere,* serie II, vol. XL, pp. 815-832; 856-864. Egli trae occasione soprattutto del lavoro dello Skutsch (*Pauly-Wissowa*, VI, 770-806) per assoggettare a un nuovo esame il contenuto delle iscrizioni di Lemno e affermare ancora una volta la stretta parentela del loro dialetto con l'etrusco: e fin qui può avere ragione. Mi permetto tuttavia esprimere modestamente il mio dissenso dall'illustre autore, quando, fondandosi su riavvicinamenti filologici e paleografici tra le iscrizioni di Lemno e alcune etrusche, osserva che cadrebbero almeno parzialmente le obiezioni contro l'italica provenienza, propugnata da Edoardo Meyer e da lui stesso, del quirite di Lemno e del dialetto etrusco parlato dai suoi (p. 864). I materiali per giustificare quest'induzione mi sembrano troppo scarsi, e la probabilità di essa verrebbe molto attenuata dalle discrepanze dei dotti intorno all'esegesi di alcune parole, poche per sè, ma numerose rispetto alla mole delle iscrizioni lemniche. Sicchè si dovrebbe fare sempre i conti con le ragioni storiche, e riflettere seriamente se è verosimile che una colonia etrusca si potesse stabilire a Lemno in un tempo in cui i Greci erano padroni dell'Egeo (cfr. p. 006). Una dimostrazione apodittica di questa impossibilità naturalmente non si può dare, ma è la dimostrazione della possibilità che occorrerebbe in questo caso.

V. Costanzi.

I XX VIRI
EX SENATUS CONSULTO REI PUBLICAE CURANDAE
AL TEMPO DI MASSIMINO.

Nel principato romano che il Mommsen concepì genialmente come una diarchia, i poteri del principe e del senato erano, se mi è lecito dire così a contatto fra loro e il primo, più forte, cercava, per la stessa legge dei contatti, di assorbire lentamente il secondo; e in questo lentissimo e progressivo assorbimento si riassume tutta la storia costituzionale dell'impero da Ottaviano Augusto a Diocleziano.[1] Il Senato talora resisteva e della sua resistenza sono esempi peculiari i tentativi fatti per costituire un governo assoluto di quell'assemblea che avrebbe avuto nel principe un semplice istrumento e che trovarono la loro prima applicazione nei *viginti viri ex s. c. reipublicae curandae*, al tempo di Massimino.

Intorno a questa singolare e straordinaria magistratura, annoverata a buon diritto dal Mommsen[2] fra le magistrature costituenti, si è scritto molto incidentalmente, ma luce piena non venne fatta — per quanto lo consentono le nostre fonti scarse, confuse ed oscure — nemmeno dai due ultimi che se ne sono occupati, Alfredo Domaszewski, nei suoi studi importanti relativi alla storia degl'imperatori romani (*Rhein. Museum*, LVIII [1903], pp. 540 e seg.), e Giovanni Costa, nei suoi diligenti e sagaci articoli sui Gordiani testè pubblicati nel *Dizionario epigrafico di antichità romane* di E. De Ruggiero, vol. III, pp. 535-559.

Parmi adunque non inutile riprendere l'argomento, esaminare di nuovo la breve storia della nostra magistratura, per quanto riguarda sopratutto la elezione, la durata, il nome, le attribuzioni e i poteri dei *vigintiviri*. Avrei desiderato pure di ricostruirne la serie completa; ma lo stato delle fonti non ne consente che una ricostruzione parziale.

Quando furono eletti i *XXviri?* Per comune opinione, dopo proclamati i Gordiani nell'Africa proconsolare; il Mommsen solo (op. cit., p. 432) ne colloca la elezione dopo la morte di cotesti due infelici imperatori, contraddicendo, nota il Domaszewski (loc. cit., p. 541, n. 3) alle testimonianze di tutte le fonti. Ma la osservazione del Domaszewski non parmi esatta, perchè se è vero taluni passi di Capitolino (*v. Gord.*,

[1] Vedi il mio studio sulla *diarchia romana*, nell'*Atene e Roma*, III (1900), p. 117 e seg.

[2] *Le droit public romain* (trad. fr.) IV, p. 432.

10, 1; 22, 1) dimostrare che i *vigintiviri* furono eletti dopo la proclamazione dei Gordiani, è altrettanto vero che lo stesso Capitolino li dice eletti *interfectis Gordianis*, nella vita di Massimino, 32, 3, ove cita come fonte di siffatta notizia, lo storico contemporaneo Dessippo. Per spiegare questa discordanza fra i passi citati di Capitolino si sostiene l'esistenza di un errore sfuggito non a Dessippo, che il biografo imperiale segue in quei passi, ma allo stesso Capitolino che sarebbe caduto in contraddizione con sè stesso.[1] A me sembra invece che errore, che contraddizione non esista punto, e spero dimostrarlo.

Vediamo innanzi tutto lo scopo che il Senato si propose con la nomina dei *vigintiviri;* in altri termini vediamo quale mandato avesse la commissione senatoria. Capitolino lo stabilisce nettamente con queste parole: *illos sane viginti senatus ad hoc creaverat, ut divideret his Italicas regiones contra Maximinum pro Gordianis tuendas* (*Gord.*, 10, 3); *ex viginti viris, quos ad rem p. tuendam delegerat* (*ibid.*, 22, 1).

Il mandato adunque era ben chiaro: difendere lo Stato contro Massimino nel nome dei sovrani assenti; ma la commissione eletta il 26 giugno 238 (seguiamo qui la cronologia così bene stabilita dal Costa) aveva forse appena cominciato le proprie operazioni quando il 9 luglio venne annunziata in Senato la morte dei Gordiani e in loro luogo proclamati imperatori Massimo e Balbino che della commissione stessa facevano parte. Eletti i nuovi principi, i *vigintiviri* avrebbero cessato, secondo il Domaszewski e il Costa, le loro funzioni, poichè, durante il nuovo regno, nel parere di cotesti scrittori, non si farebbe più cenno della commissione nominata al solo scopo di difendere l'Italia per i Gordiani assenti. Il Domaszewski anzi trova un argomento per sostenere che la commissione fu sciolta, dopo eletti Massimo e Balbino, nella lapide pur troppo frammentata, di Lavinium, che il Lanciani pubblicò nel suo bel lavoro relativo alle « antichità del territorio laurentino nella reale tenuta di Castelporziano » (*Monumenti dei Lincei,* XIII [1903], vol. 171-172).

L'iscrizione dedicata ad uno dei nostri *vigintiviri*, nelle sue prime quattro linee, è così concepita:

ALERIO CLAVD . . .
ACILIO PRISCILIN . . .
VGVRI · LAVR · LABI . . .
NN · INTER XX · CoS . . . .

Il Domaszewski supplisce così:

[*Sex. Catio?..*] *alerio Claud*(*io*).... | *Acilio Priscillian*(*o*) [*Clementiano?* | *a*]*uguri, Laur*(*enti*) *Labi*(*nati*), [*comiti d*(*ominorum*)] | *n*(*ostrorum*), *inter* (*viginti*) *co*(*n*)*sulares.*

[1] HERZOG, *Röm. Staatsverfassung*, II, 507, n. 2; cfr DÄNDLIKER, *Drei letzten Bücher Herodians*, in *Büdinger Unters.*, III, 253, n. 2.

« Le due NN, al principio della quarta linea, se la lettura è giusta, dice il Domaszewski, dimostrano che, nella lapide, doveva precedere una carica qualificata dalla menzione di due imperatori che può essere stata questa: [*comiti d*(*ominorum*)] *n*(*ostrorum*). Infatti la commissione senatoria che, nell'assenza dei precedenti imperatori, aveva funzionato, si era trasformata in quei tempi di guerra nei *comites* dei nuovi principi (Gordiano III era allora soltanto Cesare) i quali avevano assunto la direzione suprema della lotta ».

La congettura del Domaszewski non è per altro ammissibile, poichè riposa tutta sulla lettura delle due NN che è incerta, come il Lanciani stesso avvertiva in questa nota: « le due sigle non sono chiare e mi è sembrato leggere NAT, ma non oso affermarlo » (loc. cit., col. 171, n. 1). Se si osserva poi la frase successiva *inter viginti consulares*, così come leggesi nella lapide, esser mutila e richiedere un complemento il quale necessariamente deve trovarsi nelle parole precedenti, bisogna ammettere che soltanto la sigla NAT è giusta e quindi, nella linea quarta, si deve leggere e supplire così: [*electo a se*]*nat*(*u*) *inter* (*viginti*) *co*(*n*)*sulares*, affinchè la frase abbia un senso e sia completa.[1] Ma se così è, tutta l'argomentazione del Domaszewski contro l'esistenza dei *vigintiviri* durante il regno di Massimo e di Balbino viene interamente a cadere; e del resto che di loro non si faccia più cenno sotto quei due imperatori non è vero, poichè le fonti ricordano Crispino e Menofilo che strenuamente difesero Aquileia contro Massimino nella qualità di consolari *qui a senaut missi fuerant*[2] e nei quali, appunto, come il Domaszewski stesso ben vide, non senza contradizione, devonsi riconoscere due dei *vigintiviri*.

La commissione senatoria, adunque, continuò a sussistere anche dopo la morte dei Gordiani; cosa del resto naturale e logica, poichè se i *vigintiviri* erano stati eletti dal Senato sopratutto contro Massimino, come risulta dalle stesse parole che, nel suo discorso fittizio, gli vengono attribuite: *hi contra nos viginti viros statuerunt...; viginti viri consulares contra nos lecti sunt* (*Gord.*, 14, 3, 4), la morte dei Gordiani (che non erano i mandanti) non poteva estinguere il loro mandato. Anzi essa produsse questa conseguenza che il Senato *trepidus et Maximinum vehementius timens* (*Gord.*, 22), non solo confermò in carica i venti contro Massimino che, maggiormente inferocito, si presentava alle porte d'Italia, ma ne rese più ampli i poteri. Infatti, oltre il mandato difensivo, la commissione ottenne allora anche un mandato politico tendente, come ben nota il Mommsen, a trasformare la costituzione imperiale nel senso della maggioranza del Senato. I nuovi imperatori, Massimo e Balbino, eletti nel suo seno, dovettero governare l'impero di concerto con essa preparando

[1] Lo stesso Domaszewski propone tale supplemento nel dubbio che l'altro indicato non possa essere ammesso.

[2] Capit., *Maxim. et Balb.*, 12, 2; Herod., VIII, 2, 5.

così una restaurazione del governo senatorio, nel quale il principe non ne fosse che un semplice strumento.[1] Ciò risulta chiaramente, dal passo di Zosimo, 1, 14: Προχειρίζονται τῆς βουλῆς ἄνδρας εἴκοσι στρατηγίας ἐμπείρους· ἐκ τούτων αὐτοκράτορας ἑλόμενοι δύο, Βαλβῖνον καὶ Μάξιμον, κ. τ. λ. Il Klebs (*Prosop. Imp. Rom.*, I, 260, *adnot.*), a proposito di questo passo, ha osservato, acutamente, che Zosimo, per designare un augusto, un imperatore, non si serve della voce αὐτοκράτωρ, ma bensì della voce βασιλεύς; e difatti nello stesso § 14, dove parla della proclamazione dei Gordiani nell'Africa proconsolare, così si esprime: οἱ τὴν Λιβύην οἰκοῦντες Γορδιανὸν καὶ τὸν ὁμώνυμον τούτῳ παῖδα βασιλέας ἀναδείξαντες, κ. τ. λ. Cosicchè, Massimo e Balbino non sono βασιλεῖς per Zosimo, e il passo suddetto deve tradursi nel seguente modo: « *e senatu vigintiviros deligunt artis imperatoriae peritos, quibus Balbinum et Maximum praeficiunt cum summa potestate* ». Ma poichè dalle altre fonti noi sappiamo altresì Massimo e Balbino, dal Senato, esser stati proclamati augusti (Capit. *Gord.*, 22: *senatus... Puppienum sive Maximum et Clodium Balbinum Augustos appellavit*), è necessario distinguere, come direbbero i giuristi, lo stato di *diritto*, dallo stato di *fatto*. In *diritto*, Massimo e Balbino erano augusti, imperatori, e come tali compaiono nelle lapidi e nelle monete; in *fatto*, essi non erano che i capi della commissione senatoria,[2] nella quale si concentrava il governo della pubblica cosa in quei momenti paurosi, allo scopo che sopra abbiamo indicato.[3]

I *vigintiviri* erano tutti consolari (*Gord.*, 14, 4), ma a loro furono aggiunti nuovi elementi tolti dai pretorî, dai questorî e da altri ordini (Capit. *Maxim. et Balb.*, 10, 1), a fine di rendere più efficace la difesa militare contro Massimino dichiarato nemico pubblico insieme col figlio. Ai pretorî appartiene appunto quell'Anniano *missus adv*(*ersus*) *h*(*ostes*) *p*(*ublicos*) *in re*[*g*(*ionem*) *Tra*][*nsp*]*ad*(*anam*) *tir*(*onibus*) *legend*(*is*) *et armis fabr*(*icandis*) *in* [*ur*(*be*)] [*Me*]*diol*(*anio*), siccome suona la bella lapide di Mogontiacum (C. XIII, 6763) che ce ne ha conservato il *cursus honorum*. La lotta fu aspra e sanguinosa e finì, come tutti sanno, il 19 luglio, con la morte di Massimino e di suo figlio, uccisi dai loro soldati, dinanzi le mura di Aquileia a cui avevano posto assedio. La morte dei due principi nemici del Senato annunziata in Roma il 23 luglio, pose termine al mandato militare[4] dei venti, ai quali restava da compiere ancora il mandato politico, ma le vicende interne che portarono alla uccisione di Massimo

[1] MOMMSEN, op. cit., IV, p. 432; SCHILLER, *Röm. Kaiserzeit*, I, 2, p. 791.

[2] Bene il GIAMBELLI (*Gli scrittori della Storia augusta*, [*Memorie dell'Accad. dei Lincei*, 1881], p. 351) chiama i venti la *Signoria* o la *Prioria*.

[3] L'osservazione del DÄNDLIKER (loc. cit., p. 263, n. 2) che Massimo e Balbino non avrebbero più avuto bisogno dei venti (« wie hätten auch M. u. B... noch zwanzig Männer nöthig gehabt) » mi pare ingenua.

[4] Un frammento epigrafico dell'Africa (C. VIII, 1823) nel quale si leggono parole *victoriae sen*(*atus*) *rom*(*ani*), secondo il Mommsen, allude alla uccisione di Massimino; così pure l'altro (*ib.*, 1822) che porta incise le parole *victoriae Aug*(*ustae*).

e di Balbino per opera dei pretoriani (15 ottobre) e alla proclamazione di Gordiano III (21 ottobre), lo resero vano. Dimodochè può credersi che, con la morte dei loro capi, i venti, per forza di cose, abbiano cessato dalle loro funzioni.

Questa è la breve storia della nostra commissione, come risulta da un attento esame e confronto delle fonti, specialmente Zosimo e Capitolino. Nè il biografo imperiale erra e si contradice, mettendo l'elezione dei venti prima sotto i Gordiani e poi dopo la loro morte; contradizione vi sarebbe stata, se le parole *addidit Dexippus tantum odium fuisse Maximini, ut interfectis Gordianis vigintiviros senatus, creaverit* si leggessero nella stessa biografia dei Gordiani, ma invece (e ciò non hanno veduto gli scrittori su nominati) esse si leggono nella biografia dei Massimini, la quale contiene fatti avvenuti dopo la morte dei Gordiani. La genesi di questa notizia si spiega, del resto, benissimo. Dessippo, nei Χρονικά, narrava come la commissione dei venti fosse eletta dal Senato, proclamati i Gordiani e poi confermata (era questa quasi una seconda elezione) dopo la morte loro, nel modo sopra indicato. Degli autori che da lui attinsero le notizie, Zosimo non tiene conto che della conferma, poichè soltanto, nel secondo periodo, la commissione potè esplicare realmente il proprio mandato; Capitolino, più accurato, registra i due periodi, l'uno nella biografia dei Gordiani, l'altro in quella dei Massimini. Al biografo imperiale adunque, ingiustamente accusato di errore da taluni dei moderni critici, va anzi data lode per la sua diligenza e ciò dimostra come esagerate siano talvolta le censure che si muovono agli scrittori della storia augusta.

Il nome ufficiale della commissione era quello di *XXviri ex senatusconsulto*[1] *rei publicae curandae*, come risulta chiaramente dalla iscrizione di Cesonio uno di loro (C. XIV, 3902). Il Costa invece, crede che si denominasse completamente così: *XXviri ex s(enatus) c(onsulto) r(ei p(ublicae) contra h(ostes) p(ublicos) p(opuli) r(omani) pro impp. d. d. nn. curandae;* ma questa denominazione, oltre che complicata, non parmi esatta; di più egli ha tenuto presente nel comporla le parole della lapide su citata di Anniano, *missus adversus hostes publicos*, non avvertendo che Anniano non era, come si è detto, *vigintivir* ma semplice pretorio subordinato ai venti, e che la sua iscrizione è ad ogni modo posteriore alla morte dei Gordiani.

Dei poteri e delle attribuzioni dei *vigintiviri* si è già detto abbastanza; qui ci rimane soltanto da aggiungere che il Senato, per rendere seria ed efficace la difesa militare contro Massimino, divise l'Italia in dieci regioni, preponendo a ciascuna di esse due consolari con l'incarico di riparare le fortificazioni delle città, di arrolare e istruire i nuovi soldati e di dirigere le operazioni di guerra.[2] I *vigintiviri* avevano,

[1] Sulla formula *ex senatus consulto*, vedi MOMMSEN, op. cit., IV, p. 392, n. 1.

[2] CAPIT., *Gord.*, 10; *Maxim. et Balb.*, 10, 12; HEROD., VIII, 2, 5; C. XIII, 6763.

come si è già detto, sotto i loro ordini, taluni adiutori (pretorî, questorî, edilicî, tribunicî) per la vigilanza diretta dei lavori.

Delle regioni alle quali i venti erano preposti non sappiamo il nome preciso; si modellarono probabilmente su quelle dei *iuridici* con qualche lieve mutamento. Eccone un indice congetturale:

I. *Transpadana.*
II. *Vênetia et Histria.*
III. *Aemilia.*
IV. *Liguria.*
V. *Flaminia et Picenum.*
VI. *Tuscia et Umbria.*
VII. *Urbica dioecesis.*
VIII. *Samnium.*
IX. *Lucania et Bruttii.*
X. *Apulia et Calabria.*

Di queste regioni non sono certificate nelle fonti che la prima e la seconda: la prima, la Transpadana, dalla più volte citata lapide di Anniano; la seconda, dalla menzione dei due consolari difensori di Aquileia, Menofilo e Crispino, i quali dovevano perciò essere preposti alla *Venetia et Histria.*

Ed ora, dopo aver trattato della elezione, della durata, del nome e delle attribuzioni dei venti, indichiamo fra i personaggi che ebbero quest'ufficio, quei pochi che le fonti ricordano.

1. D. Caelius Calvinus Balbinus.

Capit. *Gord.*, 10, 1: *viginti viros... inter quos erat....* [*Clodius*] *Balbinus*; cfr. le altre fonti sopra citate.

Erroneamente egli è chiamato *Clodius* da Capitolino; i suoi veri nomi attestati dalle iscrizioni e dalle monete sono quelli sopra scritti. È difficile ricostruire il suo *cursus honorum;* fu due volte console: la prima, secondo una probabile congettura del Waddington (*Fastes,* p. 263), nel 210 o 211; la seconda, nel 213, insieme con Caracalla (Klein, *Fasti,* p. 93). Vedi sopra la sua vita prima e dopo l'assunzione all'impero, Klebs, *Prosop. Imp. Rom.*, I, 259 e seg.; Pallu de Lessert, *Fastes des provinces d'Afrique*, I, 265; Stein, s. v. in Pauly-Wissowa, *R. E.*, III, 1258-1265.

2. M. Clodius Pupienus (sive Pupienius) Maximus.

Capit. *Gord.*, 10, 1: *viginti viros... inter quos erat Maximus sive Puppienus;* cfr. *ib.* 22.

Fu console due volte; suffetto, la prima, in anno incerto; ordinario, la seconda insieme con Agricola Urbanus, nel 234, secondo una congettura del Borghesi, *Œuvres*, V, 503. Sulla sua vita prima e dopo l'assunzione all'impero, vedi Klebs, *Prosop.*, I, 418, n. 929; Stein s. v. in Pauly-Wissowa, *R. E.*, IV, 1, c. 88, n. 50. Cfr. anche la dissertazione del Borghesi, loc. cit., p. 485 e seg.

3. L. Caesonius Lucillus Macer Rufinianus.

C. XIV, 3902 = Dessau, 1186 (in agro Tiburtino): *L. Caesonius C. fil. Quirina Lucillus* | *Macer Rufinianus cos., frater Arvalis,* | *praef. urbi, electus ad cognoscendas vice Caesaris* | *cognitiones, procos. prov. Africae, XXviros* (*sic vel XXviro* apographa; requiritur *XXvir*) *ex senatus* | *consulto r. p. curandae, curator aquarum et Miniciae,* | *cur. albei Tyberis et cloacarum urbis et. rel.*

Figlio di C. Cesonio Macro Rufiniano (C. XIV, 3900) e di Manilia Lucilla (C. XIV, 3901) da cui prese il cognome Lucillo. L'anno del suo consolato è ignoto; ma certamente antecede la morte di Alessandro Severo, perchè sulla base onoraria di suo padre incisa durante il regno di cotesto principe, egli si qualifica *consularis.* Occupava la carica di *curator aquarum et Miniciae,* quando fu eletto *vigintivir.* La sua iscrizione è importante perchè ha conservato il nome ufficiale dei nostri magistrati. Vedi sopra di lui *Prosop.*, I, 269; Groag, in Pauly-Wissowa, *R. E.*, 1317-18; Pallu de Lessert, *Fastes* I, 280; Borghesi, *Œuvres*, IX, 379; e i fasti dei *curatores Tiberis* e dei *curatores aquarum*, da me pubblicati nel *Bull. Com.*, 1889, p. 199; *Bull. Com.*, 1901, pp. 206-207.

4. V]alerius Claudius Acilius Priscillianus.

Lanciani, *Mon. dei Lincei*, 13 (1903), col. 171-172 (Pratica di Mare): [...*V*]*alerio Claud*(*io*) | *Acilio Priscil*[*l*]*ian*[*o* | *a*]*uguri, Laur*(*entium*) *Labi*(*natium*) [*electo a se*]*natu inter*(*viginti*) *co*(*n*)*sulares* | [*cur*(*atori*) *alvei Ti*]*beris riparum* | [*cloacaru*]*mquae sacrae* [*urbis, cons*]*ulari ordinar*[(*io*)] *et. rel.*

Di questa iscrizione si è già fatta menzione più sopra. Secondo il Domaszewski (loc. cit., p. 542), il nostro *vigintiviro* potrebbe essere *Sex. Catius Clementianus* (detto anche *Clementinus*) *Priscillianus* console ordinario nel 230 con L. Virio

Agricola, od anche diverso, nel qual caso sarebbe o un console suffetto del 230 che prese il posto di *Clementianus*, oppure uno dei consoli degli anni 214-237, dei quali ignoriamo i gentilizi. La prima ipotesi a me non pare ammissibile per la diversità dei gentilizi (*Valerius Claudius Acilius*) che presenta il nostro personaggio di fronte al console del 230, che fu anche legato della Germania Superiore,[1] ciò che non risulta dalla iscrizione di *Lavinium*. Nemmeno accettabile sembrami la seconda ipotesi, perchè il nostro Priscilliano non fu console suffetto, ma ordinario (*consulari ordinario*); non resta quindi che la terza ipotesi, cioè, che Priscilliano sia un console ignoto del periodo 211-237.

5. Crispinus.

Capit. *Maxim. et Balb.*, 12, 2: *Maximinus ab oppidanis Aquileiensibus et paucis, qui illic erant, militibus ac Crispino ac Menofilo consularibus, qui a senatu missi fuerant, victus est.* Cfr. Capit. *Maxim.*, 21, 6.

Herod., VIII, 2, 5: ἐστρατήγουν δὲ αὐτῶν καὶ πάντα εἶχον διὰ φροντίδος ἄνδρες δύο, ἀπὸ ὑπατείας μὲν, ἐπιλεχθέντες δὲ ὑπὸ τῆς συγκλήτου. ὧν ὁ μὲν Κρισπῖνος, ὁ δὲ Μηνόφιλος ἐκαλεῖτο.

Crispino e il collega Menofilo difesero, strenuamente, come già si è detto, Aquileia contro le armi di Massimino; ad essi, nella ripartizione che venne fatta dal Senato dell'Italia in dieci regioni, toccò il governo della *Venetia et Histria* di cui Aquileia era metropoli. Il gentilizio di Crispino non è conservato dalle fonti; il Borghesi (*Œuvres*, II, 232) crede che fosse *Lorenius* e nella sua opinione consentono il Dessau (*Prosop.*, II, 299, n. 254) e lo Stein (in Pauly-Wissowa, *R. E.*, IV, 1, col. 90); *L. Lorenius Crispinus* fu console suffetto in anno ignoto. Il Tillemont (*Empereurs*, III, p. 204), invece, l'Henze (s. v. in Pauly-Wissowa, *R. E.*, III, 912, n. 4) e il Domaszewski (loc. cit., p. 531) credono alla identità del nostro Crispino con *L. Bruttius Crispinus* console ordinario dell'a. 224. Ambedue le ipotesi possono ammettersi, ma nessuna presenta un argomento prevalente in suo favore, quindi parmi migliore cosa lasciare incerto il gentilizio del nostro *vigintiviro*.

6. Iulius Menophilus.

Capit. *Maxim.*, 21, 6: *Post hoc Aquileiam venit* [*Maximinus*], *quae contra eum armatis circa muros dispositis portas clausit, nec propugnatio defuit Menofilo et Crispino consularibus viris auctoribus.* Cfr. i luoghi sopra citati.

[1] K. Zangemeister, *West. Zeitschr.*, 1892, p. 316.

Il Tillemont (op. cit., III, 194) prima e il Borghesi (*Œuvres*, II, 228 e seg.) poi hanno ben veduto che Menofilo collega di Crispino nella difesa di Aquileia [1] deve essere identico al suo omonimo, di cui parla Pietro Patrizio in un passo che così comincia: ὅτι οἱ Κάρποι... ἔπεμψαν πρὸς Τούλιον Μηνόφιλον πρεσβείαν... οὗτος δὲ δοὺξ ἦν Μυσίας κ. τ. λ. (*Excerpta de legationibus*, 9, I, 392, De Boor). In premio dell'impresa di Aquileia felicemente terminata con l'uccisione di Massimino e di suo figlio, Menofilo venne preposto al governo della Mesia Inferiore, che tenne per tre anni (Petr. Patric., *ib.*: εἰς τρία ἔτη), cioè, dall'anno 238 al 241, la qual provincia molestata dai Carpi, aveva bisogno, osserva il Borghesi, di un preside di nota riputazione militare.

Il gentilizio di Menofilo si conserva nel passo di Pietro Patrizio, ma pur troppo la lezione è incerta. Il Niebuhr propone di leggere Ἰούλιον; Carlo Müller ed altri con lui, Τούλλιον; ma la lezione del Niebuhr sembra preferibile, in primo luogo perchè il gentilizio Tullio scompare nell'onomastica del terzo secolo, e poi perchè nelle fonti il cognome Menofilo trovasi unito piuttosto col gentilizio *Iulius*. Così, ad esempio, un *Iulius Menophilus vir spectabilis* (*Fragm. Vat.*, 20) di data incerta e un *Iulius Menopilus* (= *Menophilus*) in una lapide della Mesia Inferiore (C. III, 6255) che potrebbe essere appunto il nostro consolare e legato.[2]

Sei solamente sono adunque i *vigintiviri* che le fonti rammentano; altri personaggi di quel tempo vorrei inserire nella nostra serie, ma me ne astengo, non potendone fornire, come si dice, i titoli. Mi limito, a modo di congettura, a indicarne i nomi contrassegnandoli con un asterisco: 1) * *P. Licinius Valerianus* che, nel 253, divenne imperatore e che, nel 238, già consolare (Zos., I, 14) e *princeps senatus* (Capit. *Gord.*, 9, 7) era alla testa, nel Senato, della parte avversa a Massimino; 2) * *Domitius*, ricordato dal solo Aurelio Vittore (*Caes.*, 26) come uno, egli pure, dei capi della parte contraria a Massimino, dal Costa (loc. cit., p. 537) creduto identico a *C. Domitius Dexter* nominato in *Vit. Sev.*, 8, 8, ma che, a parer mio, è invece il figlio, *Ser. Calpurnius Domitius Dexter*, console ordinario nel 225, e di

[1] Gratuita è la notizia di taluni storici della regione veneta che in Aquileia fosse « gran numero di Triviggiani, Vicentini, Bellunesi, Feltrini » (PILONI, *Historia di Belluno*, Venetia, 1606, p 34), e che Crispino e Menofilo fossero stati inviati al presidio della frontiera, a Feltre, Belluno e Ceneda. Questa notizia è data dal MONDINI, *Storia di Ceneda*, e da C. GRAZIANI, nelle *Notizie storiche della città di Vittorio* (rendo qui vivissime grazie al padre don Giovanni Ceriani C. R. S. in Vittorio che, con molta cura, ha riscontrato per me queste due storie manoscritte). ERODIANO (VIII, 2, 4) dice soltanto che, allora, ἔνθεν, cioè in Aquileia, πολύ τι πλῆθος ἐπεδήμει οὐ πολιτῶν μόνον ἀλλὰ ξένων τε καὶ ἐμπόρων. τότε δὲ καὶ μᾶλλον ἐπολυπλασιάσθη τὸ πλῆθος, τῶν ὄχλων πάντων ἐξ ἀγρῶν ἐκεῖσε συρρυέντων, πολίχνας τε καὶ κώμας τὰς περικειμένας καταλιπόντων κ. τ. λ. Erodiano adunque non giustifica punto quanto dicono quegli autori veneti nei quali più che la verità storica potè *la carità del natio loco.*

[2] Cfr. anche C. III, 582. Sono di questo avviso anche il MARQUARDT, *Amm. Rom.* (trad. it.) I, 326; e il LIEBENAM, *Legaten*, I, 291.

cui ha trattato diffusamente il Borghesi, *Œuvres*, VI, 483 e seg.; 3) * *C. Messius Quintus Traianus Decius*, imperatore nel 248, dallo pseudo Aurelio Vittore (*Ep.* 29) chiamato in *armis promtissimus,* epiteto che ben corrisponde all'altro di στρατηγίας ἔμπειρος da Zosimo (loc. cit.) attribuito ai *vigintiviri.*

Sia lecito sperare che nuove scoperte epigrafiche o accertino queste semplici congetture o, rivelandoci qualche altro nome, rendano meno esile la serie dei magistrati che abbiamo proposta.

L. Cantarelli.

SOPRA UN TIPO DI HERMES

DEL IV SECOLO A. C.

(Tav. XI-XV).

Ἑρμῆς,
ἐριούνιος ἄγγελος ὠκύς
Hom., h. 5, 407.

Nel dare conto brevemente della scoperta d'una statua di Hermes, avvenuta di recente in Roma,[1] avvertii che l'argomento meritava d'essere studiato più accuratamente di quel che avevo potuto fare nelle poche pagine pubblicate, e promettevo di ritornarvi sopra quanto prima, appena fosse stato possibile raccogliere il materiale di confronto e comodamente esaminare la statua, collocata ora, sopra un apposito piedistallo girevole, nel salone dei fortunati proprietari nobili signori Lecca-Ducagini, in via Balbo, n. 1. Debbo alla loro squisita cortesia, se mi è stato possibile questo studio e se della statua posso offrire per l'*Ausonia* le belle riproduzioni come quelle fatte dal Brogi (tav. X, 1 e fig. 3) e dal Faraglia (tav. VII, e fig. 1, e 2).

È mio proposito, nel presentare queste nuove fotografie, svolgere i concetti appena accennati nella prima pubblicazione; sarò costretto perciò, per riuscire chiaro, a ripetere qualcosa già detto, del che chiedo venia al lettore.

La statua *A*, di marmo pentelico d'un bel colore giallognolo, solcato da qualche sfaldatura schistosa dall'alto al basso, è di poco maggiore del vero, misurando dal sommo del capo alla giuntura delle ginocchia (fin dove è conservata) m. 1.35, e si può calcolare in m. 1.85 la figura intera, quando era completa. Le misure delle varie parti[2] dànno per risultato proporzioni svelte, nonostante l'ampiezza del torace. La testa è, rispetto al corpo, alquanto piccola.[3]

Il tipo della statua è quello dell'Hermes di Atalanti:[4] il giovane dio è nudo, ha soltanto una ricca clamide raggruppata sulla spalla sinistra e pendente da questa indietro lungo il braccio, avvolta attorno all'avambraccio sinistro dall'esterno verso

[1] *Bull. com*, 1907, I-III, p. 41 e seg.; *Notizie Scavi*, 1907, p. 263; la figura con un accenno alla scoperta è pubblicata nelle *Illustrated Lond. News*, 1907, p. 831.

[2] Testa m. 0.24, faccia 0.17, fronte 0.053, naso 0.058, mento 0.058, dalla bocca al mento 0.04, larghezza della bocca 0.04, dall'angolo interno dell'occhio all'angolo esterno della bocca 0.065, occhio lungo 0.03, alto 0.009 (il sinistro un po' meno). Dalla fontanella all'umbelico 0.415, al pube 0.58 fra i due capezzoli 0.275.

[3] KOLLMAN, *Plastische Anatomie* [2], II, 7.

[4] Atene, Museo nazionale, n. 240.

Fig. 1. Hermes rinvenuto in via Ferdinando di Savoia.
(Fotografia Faraglia).

Fig. 2. Hermes rinvenuto in via Ferdinando di Savoia.
(Fotografia Faraglia).

l'interno e pendente lungo il fianco, sopra un tronco di sostegno aderente alla gamba, alto fin sopra al ginocchio.

La figura pianta fortemente sulla gamba sinistra e la destra è un poco avanzata verso destra, in una mossa caratteristica, della quale avremo ad occuparci. Il modo di stare della figura è tutto istantaneo: c'è una specie di mobilità delle varie parti attorno all'asse equilibrato del corpo; mentre la gamba destra col suo movimento gira la parte inferiore verso sinistra, il torso è rivolto un po' verso destra, la testa torna a volgersi a sinistra; e nel torso stesso si può vedere espressa con naturalezza la diversa direzione nel bacino che partecipa del movimento delle gambe; il torace invece è decisamente rivolto verso destra; nel bacino si vede un molle abbandono de' muscoli tranne quelli rialzati sopra la gamba stante, cioè l'obliquo esterno; nel torace si sostengono robustamente i grandi pettorali. Le forme anatomiche del torso sono sviluppate e grandiose; la distinzione de' muscoli modellata con precisione, ma senza durezza. È abbastanza accentuato il contorno inferiore dei due obliqui, specie sul sinistro fianco, la linea alba curvata secondo il movimento dei muscoli centrali, i quali danno al torso un poco di convessità, di ampiezza sullo stomaco, che aumenta il volume già grandioso di tutto il torso. Abbastanza evidenti sono le linee tendinose fra i retti e gli obliqui addominali, depresso lo sterno. Posteriormente corrispondono forme robuste, accentuata è la linea della spina dorsale e il rilievo de' grandi dorsali; forti e sporgenti i glutei; le spalle son leggermente convesse, il collo piegato in avanti, sia per seguire la linea armonica del profilo, che per soddisfare alle esigenze d'una posizione elevata della statua. Specialmente le spalle coi trapezii molto sviluppati, proprie della corporatura atletica, rivelano il dio della palestra, non solo διάκτωρ, ma κρατύς.

In complesso son più accentuate le linee verticali che le orizzontali nella modellatura, e la vita, specialmente osservata di fianco, (v. fig, 3) è stretta in rapporto al torace, alle anche ed ai glutei; ne risulta eleganza accoppiata a robustezza.

Il movimento delle braccia è in tono concorde con quello delle gambe: l'azione del sinistro è all'unisono con lo sforzo della gamba corrispondente, mentre all'abbandono della gamba destra, risponde il completo abbandono del braccio destro. Questo manca da sotto il deltoide; ma un puntello sul trocantere (cui corrisponde a sinistra un altro puntello attaccato alla clamide) prova che la mano era pendente e attaccata a questo pel polso. Sotto a questo, a circa 16 cm. di distanza, ce n'era un altro più piccolo; e l'estremità d'un pollice, conservata, con piccolo attacco di puntello, corrisponde al secondo attacco sulla coscia. Anche un pezzo di avambraccio con resto di puntello al polso, appartiene ad essa. E tale mossa del braccio si desume anche dalle repliche della statua che lo hanno conservato. Il braccio sinistro invece è conservato fino al polso: la mano, lavorata a parte, era inserita in una cavità nel

Fig. 3. Hermes rinvenuto in via Ferdinando di Savoia.
(Fotografia Brogi).

giro della clamide attorno al braccio e fissata con un perno. Il movimento delle braccia corrispondeva a quello del torace, il sinistro un po' avanzato e discosto dal corpo, si ripiegava al gomito; il destro era un poco indietreggiato e pendente lungo il fianco. Ne veniva così un contrasto di movimento con le gambe, il quale dava vita alla figura e rendeva più evidente quella instabilità, cui ho accennato da principio: il dio, più che fermo, è in atto di camminare, ossia è bensì fermo, ma pronto a camminare verso il punto cui volge lo sguardo laggiù all'orizzonte, quasi che, attratto da qualche richiamo, volesse cambiar direzione. La gamba destra accenna al passo un po' verso destra, la testa invece verso sinistra. Tutto questo giuoco di stabilità e di movimento, di varia direzione, di attenzione concentrata esprime meravigliosamente la prontezza del dio.

La mano sinistra doveva avere qualche oggetto, certo il *kerykeion*, attributo principale di Hermes, e questo doveva essere eseguito di bronzo, poichè non v'è attacco sul braccio e la spalla, dove, a giudicare dalle repliche del tipo, doveva essere appoggiato.

Per completare la descrizione delle forme anatomiche del torso, occorre notare anche il modo naturalistico col quale sono modellate le parti genitali. I peli del pube, sebbene disposti in triangolo schematico, sono mossi e scarmigliati a piccole ciocche non convenzionali.

La testa, che non fu mai distaccata dal busto ed è conservata perfettamente anche nel naso, è di tipo giovanile, imberbe, tondeggiante nel contorno superiore nella veduta di faccia, tendente invece alla forma quadrata nel profilo e un po' mancante di cranio posteriormente e in alto.

La faccia, di ovale non troppo allungato, ha il naso diritto, occhi di media grandezza ed apertura, profondi nell'orbita e indietreggiati rispetto al dorso del naso; e bocca piccola, ben modellata; le orecchie sono un poco oblique, la sinistra di lavoro più trascurato; e la larghezza della parte superiore della testa è espansa in modo che ne risulta una forma ovoide del volto. A ciò contribuiscono i capelli che sono corti e riccioluti, più lunghetti sulla fronte, intorno alla quale son distribuiti a guisa di diadema. I riccioli pendono regolari, nel mezzo due sono simmetricamente addossati l'uno all'altro, altri scendono giù sulle guance formando quasi una breve barbula o basetta.

Il trattamento dalla stoffa della clamide è grandioso e naturale: lo scultore aveva da esprimere il movimento d'un panno sottile, pesante e pastoso, quale doveva essere il tessuto più comune delle stoffe nobili; oltre a ciò rendere con le pieghe il modo libero, quasi sciatto, di gettare un panno addosso al corpo: il dio frettoloso non ha tempo da perdere in toletta: porta la clamide con disinvoltura, quasi come un vestito superfluo; non l'ha perciò nè affibbiata, nè drappeggiata, ma stretta e

avvolta al braccio sinistro in modo che non impacci il cammino e il gesto. Perciò, afferratala con la destra in modo che una parte molto meno lunga resti di sotto, l'altra scenda dietro al corpo, l'ha gettata sulla spalla con moto rapido, sì che ha quasi lasciato l'impronta della mano nel punto centrale del movimento rotatorio, lì dov'è rimasta sul davanti della spalla quella caratteristica piega riboccata; il resto l'ha avvolto al braccio, come farebbe chi volesse usare a guisa di scudo, il mantello.

Un simile modo di portar la clamide, non permette un sistema ordinato di pieghe, ma l'artista ha saputo esprimere questo concetto con linee armoniche e grandiose. Il groppo sulla spalla è costituito da un ribocco, come da un nodo che lascia uscire le pieghe longitudinali; mentre questo nodo o ribocco interrompe orizzontalmente le linee verticali. Sulla spalla ricade il lembo più corto, sopra il quale passa il più lungo, per scendere dietro le spalle. Una curva grandiosa accompagna, di dietro, il giro del braccio e le pieghe sono suddivise in masse larghe; solo nella strettoia del gomito si addensano e si frazionano per poi prendere il partito largo nel lembo pendente. Così la clamide è come un accompagnamento di accordi caratteristici al movimento del braccio: essa, ridotta al vestito più sommario, serve pure di commento al gesto e di rilievo al nudo. E quanto doveva essere più efficace questo contrasto, allorchè il vivido color rosso la rianimava! Tracce ne sono rimaste fra le pieghe. Oltre al caduceo, aveva di bronzo qualche ornamento sul capo, forse una tenia che doveva essere fissata al foro che si trova su di esso.

Ciò che ho detto di questa scultura basterebbe già a rilevarne il pregio ed a far ritenere ch'essa sia un originale di greco lavoro. Ma si può osservare qualche altro particolare che conferma questo giudizio. La superficie della statua non è levigata, ma conserva la freschezza dello scalpello, di cui talvolta si veggono ancora i colpi, non cancellati. Sono sottili strie pianeggianti che, contro luce, si veggono sull'epidermide. C'è poi motivo per ritenere che la statua sia stata restaurata in antico. Un buco per un grosso perno di ferro trovasi di dietro alla coscia sinistra: ora, poichè da questa parte era il tronco di sostegno, non si spiegherebbe una spranga per assicurare la statua alla parete di fondo o nicchia in cui si trovava, tranne nel caso che i piedi fossero rotti. Fra i pezzi rinvenuti insieme alla statua, è un tronco di sostegno, alto m. 0.69; esso era destinato a rimpiazzare l'antico aderente alla statua, che appare posteriormente scalpellato nella parte superstite, con un incavo cui si adatta il nuovo tronco. E così un foro per perno, dietro i puntelli della mano destra, non avrebbe ragione di essere, se il braccio o la mano non si fossero distaccati. Peccato che nessuno degli altri frammenti rinvenuti insieme alla statua appartiene ad essa, nè due mani destre, nè una sinistra con impugnatura di spada, nè un plinto, con piede destro in varî frammenti, i quali tutti mostrano

d'esser stati ricollegati con spranghe di restauro.[1] Purtroppo lo scavo non è stato esteso all' intorno, specialmente nel suolo pubblico; se ciò avvenisse, si potrebbero forse rinvenire le parti mancanti della statua. Ad ogni modo, dai trovamenti di oggetti di vario stile e per lo più spezzati o ricomposti,[2] dalla esistenza di muracci rozzi nell'àmbito del villino e dalla vicinanze del Tevere,[3] si potrebbe argomentare che in quel luogo esistesse qualche officina di marmorario o restauratore di statue, le quali venivano forse sbarcate, provenienti dalla Grecia, in un apposito scalo o porto fluviale.

E che l' Hermes di casa Lecca sia un' opera greca, mi pare si possa affermare senz'alcun dubbio, non avendo nulla di meccanico nella fattura, niente di molle o fiacco nella modellatura. È sopratutto da notare a questo proposito una certa ineguaglianza quasi voluta nell'esecuzione delle diverse parti. L'orecchio sinistro, ad esempio, è trascurato, come è trascurata la parte superiore del cranio; un copista avrebbe posto uguale cura e scrupolo nella esecuzione di ogni particolare; non avrebbe, dirò così, colorito la scultura qua e là con colpi da maestro, bensì espresso con uniforme servilità ogni parte. Con ciò non voglio dire che la statua sia un esemplare unico, uscito come prima concezione dalla mano di uno scultore insigne. Ormai siamo avvezzi a conoscere, per gli scavi, riproduzioni, fresche di tocco, di opere conosciute per varie repliche: si tratta principalmente di riproduzioni, spesso contemporanee, di statue eseguite in tecnica diversa. E che l'originale della nostra statua sia stato un bronzo, possiamo desumerlo dal tronco di sostegno che ne altera lo schema, dalla fattura de' capelli, e da un particolare del petto, ove l'areola delle mammelle è eseguita con un disegno e un' impronta propri della metallotecnica: il capezzolo (specialmente il destro) si solleva come un bottoncino in mezzo ad un' area circolare abbassata e delimitata da un segno graffito sottilmente. Anche l'umbilico mi pare modellato più per una riproduzione bronzea che pel marmo. Il fatto anche che si conoscono altre repliche del tipo conforta quest'opinione, quantunque si possa asserire con certezza che la più bella, la più fedele replica è questa.

Fra di esse, se l' Hermes di Atalanti *B* (fig. 4) è il più completo, non può competere certo col nostro per perfezione di fattura.[4] Esso, alto m. 1,96, è di ese-

[1] V. *Bull. com.*, loc. cit., p. 44. Un pezzo della clamide si riattacca alla parte pendente dal braccio, altre schegge al tronco di sostegno.

[2] Per esempio, la parte inferiore (circa $^2/_3$) di un rilievo neoattico in terracotta, con satiro danzante e procedente verso destra con nebride svolazzante. La lastra termina in basso con un *kymation* ionico. Un piedino di fanciullo in marmo pario, ecc.

[3] La località del trovamento è proprio nel triangolo compreso fra le vie Principessa Clotilde e Ferdinando di Savoia, la via che discende a piazza del Popolo dal ponte Margherita, e l'obliterata via delle Lavandare in vicinanza dell'antica piazza dell'Oca e del vicolo dell'Inferno, che seguiva presso a poco la linea dell'attuale via principessa Clotilde, in direzione più verso sud ovest. Il punto preciso del ritrovamento è circa un metro dalla strada, a 7 m. di profondità.

[4] Atene, Museo nazionale, n. 240; fotografia Alinari, 21849; Stais, *Guide*, p. 60; *Gaz. arch.*, 1876, tav. 22-23; Körte, *Ath. Mitth.*, III, p. 98 *B*; Furtwaengler, *M. W.*, p. 502 = *Masterpieces*, p. 290.

cuzione tarda, di epoca ellenistica avanzata, quindi alterato nello stile, ed a ciò si deve attribuire se è stato mal giudicato e disprezzato dagli archeologi. Il movimento attorno all'asse è meno accentuato, il corpo è secco; rigidi sono i contorni dei muscoli; esagerato lo schema contratto del torso sul lato sinistro, monotone, senza

Fig. 4. Hermes di Atalanti.
(Fotografia Rhomaides).

vita e semplificate le pieghe della clamide.[1] Sopratutto la testa,[2] rivolta a destra, è di tipo assai diverso, tardo lisippico, con capelli mossi e lunghetti, abbozzati, naso leggermente aquilino, mento assai robusto.

[1] È questo uno degli esemplari cui manca il nodo traverso alla clamide sulla spalla.

[2] *Einzelaufnahmen,* 635, 636.

L'Hermes di Copenhagen [1] *C* è fra tutte le repliche quella che merita maggior considerazione, dopo la nostra.

Debbo alla squisita liberalità del dott. Carlo Jacobsen le belle fotografie della statua che pubblico (tav. III e fig. 5) col suo consenso, ed alcuni appunti descrittivi, ornitimi dal dott. Oppermann, conservatore della collezione.

Fig. 5. Testa dell'Hermes Jacobsen.

Quantunque il Furtwaengler [2] abbia asserito che la testa, di carattere lisippico, secondo il suo giudizio, appartiene realmente al corpo, contro l'osservazione esplicita del catalogo, l'Oppermann, esaminando accuratamente la statua, mi assicura che ciò non è possibile.

« Il carattere della testa differisce da quello del corpo — mi scrive — e sembra « si debba perciò attribuire ad un altro artista. I muscoli del collo nel torso sono « più robusti di quelli corrispondenti della testa. La testa è inoltre, osservata di « profilo, troppo piccola; l'occipite è mancante ed è collocato troppo indietro sul « collo. Inoltre la testa è eseguita in un pezzo di marmo cristallino di ottima qualità, « il corpo invece in un marmo così compatto che neanche con la lente si discer- « nono i cristalli ».

[1] Museo Jacobsen a Ny Carlsberg, n. 272.

[2] *München. Glyptothek*, p. 297 nota al n. 290.

Queste osservazioni, che non lasciano più alcun dubbio, tolgono molto pregio alla statua, creduta finora uno de' rappresentanti più genuini del tipo. Tuttavia il corpo è fra i migliori; e, confrontato con l'esemplare Lecca, apparisce elegante, vivace nella muscolatura. L'esecuzione però non è molto fina, e sembra che la statua sia rimasta abbozzata. Forse è anch'esso un'opera greca di non molto posteriore all'Hermes di piazza dell'Oca. La testa (fig. 5) ha un tipo ellenistico della fine del IV secolo o del principio del III, con reminiscenze lisippiche, ma anche della scuola di Prassitele. Somiglia un po' all'Hermes di Andros.[1] La sua imposizione alla statua non è fatta senza un certo criterio e piuttosto che ad un moderno restauratore, io la attribuirei ad un artefice antico. Sebbene essa differisca molto dall'Hermes nostro, si avvicina al tipo di Atalanti, la cui testa, quantunque separata dal busto, appartiene, senza dubbio alcuno, al corpo. Io vedrei perciò nei due esemplari Jacobsen ed Atalanti un rifacimento, o meglio una copia libera del tipo originale, rappresentato dall'Hermes Lecca.

E che il tipo di statua da noi studiato sia stato copiato in tempi ellenistici posteriori, oltre che adoperato nei tempi romani, lo prova l'esemplare di Melos, nel Museo di Berlino[2] *D*, a. m. 2,05, opera di Antiphanes di Paros[3] un artista che dalle forme epigrafiche della firma si può ritenere del II secolo av. Cr. (Kékulé) o del I (Bulle). Anche qui la testa non è della statua; ma si vede che l'originale era rivolto verso destra.[4]

L'Hermes Richelieu[5] *E*, di m. pent., a. m. 1.90, è una copia dei tempi romani, fredda,ma molto finamente modellata. Vi sono accentuate profondamente le divisioni de' muscoli e indicati particolari di questi e vene sull'addome. Ha una testa che non gli appartiene,[6] di tipo tardo policleteo;[7] e non si può capire come fosse girata quella che aveva in origine. Il restauratore ha messo nella destra pendente una borsa.[8]

Il torso Somzée, già Sciarra[9] *F*, (a. m. 0,583 dalla fossetta del collo al pube; distanza fra le mammelle m. 0,30) ha presso a poco il valore del precedente. Era un ritratto d'uomo d'armi, come dimostra l'avanzo della spada al posto del caduceo. La testa era rivolta a sinistra. Il Furtwaengler riscontrava in entrambe queste

[1] Atene, Museo Nazionale, CAVVADIAS, Γλυπτά, n. 210; STAIS, *Guide*, p. 37; *BB.*, 18; KLEIN, *Praxiteles*, p. 390 segg.; fotografia Alinari, 24269. Cfr. specialmente la testa di atleta o Hermes di Monaco, *Glyptothek*, 289; *100 Tafeln*, 61 *b*; *Einzelaufn.*, 857, 858; replica: *Collection Barracco*, n. 56.

[2] *Catal. Sculpt.*, n. 200; KÉKULÉ, *Griech. Sculpt.*, p. 261. « Kräftig dekorativ, mit mehr Routine als Naturstudium gemacht ».

[3] LOEWY, *Inschr. griech. Bildhauer*, n. 354.

[4] « Mehr stramm geradeaus, ein wenig nach rechts gerichtet ».

[5] A Parigi nel Louvre, Froehner, n. 177; fotografia Giraudon, 1196; FURTWAENGLER, *Samml. Somzée*, figura a p. 10.

[6] FURTWAENGLER, *Glyptothek*, p. 297, nota al numero 290.

[7] Cfr. testa del Pan policleteo: MARIANI, *Bull. com.*, 1906, p. 8.

[8] Il Furtwaengler cita anche un torso, cat. 1896, n. 93, fotografia Giraudon, n. 1291.

[9] *Coll. Somzée*, VII, p. 9, n. 9.

due repliche, che attribuisce ai tempi romani (fine della Repubblica o principio dell'Impero) tracce di stile policleteo, il che è accolto con favore dal Mahler.[1]

La statua di Monaco[2] *G* è pure un ritratto, forse di epoca romana, in cui il personaggio impubere figura come eroe (spada invece del caduceo) e cacciatore (lepre appesa al tronco); il Furtwaengler la dice di modellatura meno robusta e più piatta delle altre repliche, benchè conservi grandiosità nella struttura del torso. La testa è di restauro, ma si vede che quella originaria era rivolta a sinistra.

Dello stesso genere della precedente è quella della Galleria Colonna[3] *H*, che ho potuto studiare e riprodurre (fig. 6) per la gentilezza di S. E. il principe don Marcantonio Colonna. È alta m. 1.80 Porta una testa di Traiano,[4] e molto probabilmente prima ne aveva un' altra di altro imperatore o personaggio romano, leggermente rivolta a destra. Invece della clamide porta il paludamento con la borchia sopra, semplicemente riboccato sul braccio sinistro dall' interno verso l'esterno, la mano destra pende inerte, ma con gesto che sembra tenere qualche cosa come *B*. Il paludamento che si avvolge e ricade in pieghe spianate e parallele, schematiche e monotone, è una ulteriore semplificazione del motivo originario, già ridotto nell' Hermes d'Atalanti. Le forme del corpo non sono rigide; ma somigliano piuttosto alle repliche *BC;* ma meno accentuate ed eseguite banalmente, come è scadente la scultura delle estremità, specialmente dei piedi, nei quali le tre dita centrali sono parallele, divise da solchi convenzionali.

Finalmente è da ricordare una statuetta nel Museo di Trento[5] *I* (fig. 7)[6] di scarso pregio artistico, opera romana de' tempi imperiali, rinvenuta in un santuario di Mercurio presso quella città.[7] Questa interessa specialmente come conferma del significato originario della statua. È acefala, alta m. 1, di marmo lunense; l'avambraccio sinistro era riportato con pernio di ferro. Il pube non è ricoperto di peli. Conserva parte del caduceo attaccato al braccio e spalla sinistra e parte della borsa della mano destra; porta calzari alati. La clamide, semplificata nelle pieghe, non ha

[1] MAHLER, *Polyktet*, p. 153, nota 1.

[2] FURTWAENGLER, *Glyptothek*, 290; *Hundert Tafeln* 64 *a*.

[3] Salone, n. 34; *Einzelaufnahmen*, 1138.

Il marmo mi sembra pario; è ricoperto da incrostazioni calcaree. Non mi pare che l'avambraccio sinistro col lembo della clamide siano di restauro: è piuttosto un pezzo antico ricongiunto e tassellato. Gli altri restauri e le fratture sono bene indicati dall'Amelung. Un puntello fra la mano destra e il fianco c'è ugualmente in *B*, non però quello fra le gambe che in *B* dev'essere moderno. La base ha la forma semicircolare posteriormente; la statua era cioè destinata ad una nicchia. Sul davanti sporge in fuori come una targa rettangolare con accenno a scorniciatura, di modo che la pianta ha la forma di un ferro di cavallo. Su di essa la statua sta collocata in modo che il piano del busto è parallelo alla linea retta del plinto, la gamba destra è avanzata solo 5 cm. più della sinistra, rispetto a questa linea.

[4] Manca in BERNOULLI, *Roemische Ikonographie*.

Essa è troppo grande per la statua; il collo ne è stato assottigliato per adattarvela.

[5] *Ann. d. Instit.*, 1863, tav. *Q*, I, p. 452; REINACH, *Répert*, II, 151, 8.

[6] Debbo alla cortesia del dott. Oberziner, direttore del museo, la fotografia.

[7] CONESTABILE, *Revue archéol.* 1861, p. 452.

il ribocco caratteristico sulla spalla. Seduto ai piedi, alla sua sinistra, dinanzi al tronco di sostegno, gli sta accanto un agnello, animale sacro ad Hermes.[1]

È stata fatta, prima della scoperta dell'Hermes Lecca, una classificazione dei varî esemplari, che oggi il caso di rivedere.[2]

Come abbiamo veduto dal confronto di essi, l'Hermes d'Atalanti rappresenta una modificazione ellenistica del tipo: in esso la testa non è più rivolta come nell'antico schema, verso la gamba stante; ma al contrario, secondo il ritmo modificato da Lisippo nella sua propria maniera; ugualmente quello Colonna e quello di Berlino. Era stato avvertito che la posizione verso sinistra doveva esistere nell'originale e l'Hermes Lecca conferma questa ipotesi; ma ci dimostra altresì che una tal mossa esiste ancora in una redazione di stile progredito.

Riassumendo, abbiamo in *A* il tipo più fedele e di esecuzione contemporanea all'originale, in *B*, *C*, *D* le repliche ellenistiche tra il III e I secolo av. Cr., delle quali l'Hermes d'Atalanti è la più libera; in *E*, *F*, *G*, *H*, *I*, copie romane dei tempi imperiali. Fra quest'ultime, l'Hermes Richelieu porta il vanto, e ad esso si accosta il torso Somzée, anche per lo stile più stringato. Di minor pregio e stile più libero sono *G*, *H*.

Tutti sono d'accordo nell'ammettere che l'originale fosse una statua in bronzo del IV secolo av. Cr.; ma mentre alcuni l'attribuiscono a Lisippo,[3] altri vi scorgono una creazione della scuola di Policleto.[4] Quest'ultima opinione è stata espressa prima che fossero rinvenute e studiate opere che ci fan meglio conoscere la prima maniera di Lisippo, quali le statue dell'*ex voto* di Daochos a Delphi.[5] Ormai queste han fatto modificare molto il modo di vedere l'arte di Lisippo, impersonata finora quasi nel solo Apoxyomenos.

Il Furtwaengler diceva dell'Hermes, intorno a cui ci intratteniamo, che esistono di esso due redazioni, l'una di scuola policletea forse di Cleone, nella generazione scolastica, «pronipote» di Policleto,[6] derivata dall'Hermes di tipo Aegion-Landsdowne,[7] attribuito dal Furtwaengler a Naukydes. Ora, mentre non è difficile trovar traccia di elementi policletei fin nel sicionio Lisippo, nel IV secolo avanzato, spe-

[1] ROSCHER, *Myth. Lex.*, I, 2, p. 2379, 2394; confronta MARIANI, *Bull. com.*, 1901, p. 168 e tav. X *b*, fig. 3, a p. 169; vedi anche Hermes di Trezene, Museo nazionale di Atene, n. 243.

[2] AMELUNG, in *Einzelaufnahmen*, 1138; cfr. BULLE, *ivi*, n. 635-6; KLEIN, *Praxiteles*, p. 393; *Kunstgesch.*, II, p. 352 e seg. (Quest'ultimo luogo contiene molte inesattezze).

[3] BULLE, AMELUNG, KLEIN, KÉKULÉ, loc. cit.

[4] FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, loc. cit.

[5] *Fouilles de Delphes*, tav. LVIII-LXVIII; HOMOLLE, *Bull. Corr. Hell.*, 1890, p. 421 e seg.; AMELUNG, *Roem. Mitth.*, 1905, p. 144 e seg.

[6] *Coll. Somzée*, loc. cit., cfr. *Masterpieces*, p. 240 = *M. W.*, p. 502.

[7] CAVVADIAS, Γλυπτά, 241; *Athen. Mitth.*, III, tav. 5; *Einzelaufn.*, 631-637; STAIS, *Guide*, p 60.

Replica a Berlino, *Cat. Sculpt.*, 199; KÉKULÉ, *Griech. Sculpt.*, p. 280; altra in Napoli, MARIANI, *Guida Richter*, n. 246, p. 73. Secondo il Furtwaengler, il «Traiano» Colonna sarebbe una replica di questo, ma la modellatura mi sembra escluderlo. Il Bulle distingue l'Hermes di Aegion dalla redazione policletea; cfr. *Einzelaufn.*, 213-213. (Hermes Pitti, redazione attica, parallela alla

cialmente nelle sue opere giovanili,[1] non è da dimenticare che gli scultori romani erano avvezzi ad adoperare tipi policletei per farne ritratti od altre statue, variando il soggetto originale,[2] sicchè dovevano avere, dirò così, nelle mani lo stile policleteo,

Fig. 6. Hermes « Traiano » Colonna
(Fotografia Mariani).

e la tendenza ad esagerare gli elementi di questo stile affievoliti in altri modelli. Quindi io sarei molto cauto nell'ammettere l'esistenza d'un modello policleteo originario e diretto del tipo che studiamo, e piuttosto vediamo se per altra via si può giungere a determinare l'origine dell' Hermes tipo Lecca.

policletea (?); vedi AMELUNG, *Führer*, p. 138, n. 193; FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 204 seg. = *M. P.*, p. 289; fotografia Alinari, 3574).

[1] KLEIN, *Kunstgesch.*, II, p. 320 seg.

[2] FURTWAENGLER, *M. P.*, p. 255 = *M. W.*, p. 428.

Che esso sia da connettere con l'arte di Lisippo, se prescindiamo un momento dalla testa, nessuno credo vorrà negare: la sveltezza delle proporzioni, accoppiata alla grandiosità delle forme, l'eleganza della vita non disgiunta dalla convessità

Fig. 7. Hermes di Trento.
(Fotografia Unterweger).

addominale, sono argomenti desunti dalla struttura anatomica, che si ritrovano nelle opere di Lisippo, dall'Agias [1] all'Apoxyomenos. [2] Per ciò che concerne il ritmo,

[1] *Bull. Corr. Hell.*, 1899, tav. XI; *Fouilles de Delphes,* IV, tav. LXIII; fotografia Alinari, n. 24773; COLLIGNON, *Lysippe,* fig. 1.

[2] *BB*, 281 e 487; AMELUNG, *Vatikan,* I. p. 86, n. 67; HELBIG, *Führer* [2], 32.

potremo notare la vivacità e instabilità della posizione stante, l'equilibrio instabile di tutta la figura che si nota specialmente nell'Apoxyomenos; ed anche le modificazioni introdotte al ritmo policleteo sono secondo le intenzioni di Lisippo.

Il modo di gettare la clamide ed una somiglianza generale del motivo si ha pure fra l'Hermes ed il Sisyphos II, del gruppo delfico,[1] il quale, naturalmente, avendo il punto di gravità invertito, ha voltato anche lo schema del torso, caratteristico di Lisippo,[2] nel quale le « orizzontali » della muscolatura convergono verso un punto dalla parte del fianco che appoggia. Anche il modo di piegare della stoffa nell'Hermes e nel Sisiphos è secondo uno stesso sentimento: piani larghi, spianati, interrotti da solchi, alternati con gruppi densi e stretti di piegoline, una maniera assai diversa dalla naturalistica e ricca che si vede, per esempio, nell'Hermes di Prassitele. E nella statua di Agelaos,[3] malgrado il motivo appoggiato, che non è esclusivamente prassitelico,[4] abbiamo analoghi concetti e stile. L'Hermes starebbe, a mio avviso, in mezzo tra l'Agias e l'Apoxyomenos che rappresentano i due estremi della carriera artistica di Lisippo.

Già il Furtwaengler aveva divinato che, a base dell'Hermes di Atalanti, dovesse stare una creazione di Lisippo: ora che cosa ci impedisce di attribuire al grande maestro di Sicione la nostra statua? Bisogna confessarlo subito: il carattere della testa. Questa, come abbiamo detto, è bensì piccola, rispetto al corpo, ed ha nell'occipite quella mancanza che talvolta si riscontra nelle teste ortocefale di Lisippo; ma si confronti, ad esempio, il profilo dell'Hermes con quello dell'Agias:[5] il contorno del cranio è ben diverso, nel primo abbastanza quadrato, schiacciato, nel secondo tondeggiante e quasi acuminato nel centro. È ben vero però che anche nell'Apoxyomenos e nell'Ares Ludovisi[6] questo contorno non è sempre lo stesso, perciò possiamo ritenere che non costituisce un elemento essenziale nello stile di Lisippo. Manca sulla fronte la forte bombatura della parte inferiore e la separazione è meno accentuata che nelle teste lisippiche. Altra differenza notevole è data dagli occhi, non piccoli e ravvicinati come nell'Apoxyomenos;[7] ma piuttosto lontani e di giusta grandezza. D'altra parte, vi sono analogie indiscutibili: i fianchi del naso spianati e larghi e sopratutto la lunghezza del naso rispetto alle altre sezioni della faccia, la situazione e forma dell'orecchio. In complesso, la testa dell'Hermes fa l'impressione d'un tipo meno recente di quelli di Lisippo, più conforme allo stile della metà del IV secolo

[1] *Fouilles de Delphes*, IV, tav. LXVIII; *Bull. Corr. Hell.*, 1899, p. 426, tav. IV; COLLIGNON, *Lysippe*, fig. 4; fotografia Alinari, n. 22528.

[2] LOEWY, *Lysipp und seine Stellung in der Gesch. der gr. Kunst*, p. 12; *Naturwiedergabe*, p. 48 e seg.; LANGE, *Menschliche Gestalt*, p. 33 e seg.

[3] *Fouilles*, tav. LXVII; *B. C. H.*, tav. XII.

[4] AMELUNG, *Roem Mitth.*, 1905, p. 153

[5] *Fouilles*, IV, tav. LXIV, *Bull Corr. Hell*, 1899, tav. X; COLLIGNON, *Lysippe*, fig. 2

[6] Testa di Monaco: FLASCH, *Einzelaufn.*, 832-833, cfr. FURTWAENGLER, *Glyptothek*, 272.

[7] *BB.* 487.

av. Cr.; e queste ultime analogie ci dirigono verso le opere d'un altro grande artista, la cui influenza su Lisippo è stata più volte riconosciuta e diviene sempre più manifesta, voglio dire di Scopa, antesignano di Lisippo in molte creazioni, sicchè rimane ancora incerto il giudizio di attribuzione di qualche opera all'uno o all'altro de' due artisti.[1]

Ed infatti il torso della statua Lecca, confrontato con quello dell'Ares Ludovisi,[2] mostra l'eleganza della vita stretta; ma la diversa posizione impedisce il confronto con la muscolatura che in generale è molto simmetrica. In questa figura tuttavia si nota lo stesso carattere irrequieto in una posizione che è pur di riposo. Essa ha uno stile di passaggio fra la maniera di Scopa e quella di Lisippo.

Molto istruttivo invece è il paragone con l'Herakles Landsdowne,[3] il quale opportunamente è stato richiamato alla memoria a proposito dell'Agias di Delfi.[4] Anche nella posa questa statua si avvicina alla nostra, nella parte superiore è uguale, invertita è nelle gambe, sicchè la testa si volge dal lato, diremo così, debole. Tranne la voluta esagerazione muscolare, dipendente dal soggetto, v'è molta analogia di forme nelle due statue: par quasi che si passi per un graduale svolgimento dall'Herakles all'Agias e all'Hermes.

Se si mettono poi teste Scopadee[5] accanto a quella del nostro Hermes, vi si troverà coincidenza formale nel naso largo e dritto, negli occhi infossati, nelle orecchie staccate, nel profilo del capo; ma differenza nella bocca che nelle prime è generalmente carnosa, aperta quasi sempre per cacciar fuori il respiro affannoso o per gridare; il contorno del volto vi è generalmente più tozzo, quasi quadrato; la torsione del collo è forzata e non di rado si trova asimmetria di forme. I capelli sono per lo più mossi, lunghetti e un po' scarmigliati, come si vede, del resto, anche nelle teste lisippiche.[6] Piuttosto che a teste decisamente scopadee o lisippiche, l'Hermes somiglia a sculture contemporanee, il cui autore ci è disgraziatamente ignoto. Cito come esempio più affine una testa di atleta (?) del Museo di Napoli (fig. 8) proveniente da Ercolano.[7] In essa è solo da notare la diversa disposizione dei capelli rialzati sulla fronte, mentre i riccioli pendenti sono più comuni in teste di scuola policletea.

[1] FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 487 = *M. P.*, p. 300 e seg.; AMELUNG, *Roem. Mitth.*, 1905, p. 150; COLLIGNON, *Lysippe*, cap. VII; KLEIN, *Kunstgesch.*, II, p. 278; KÉKULÉ, *Griech Sculptur*, p. 240.

[2] Esemplare di Napoli, *Einzelaufn.*, 534-535; *Guida Richter*, n. 293, p. 95. Cfr. anche torso, fotografia dell'Istituto germanico, 466.

[3] FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 515 e seg. = *M. P.*, p. 196, fig. 125.

[4] HOMOLLE, *Bull. Corr. Hell.*, 1899, p. 450: GARDNER, *Journ. of Hell. Stud.*, 1905, p. 240.

[5] V. GRAEF, *Roem. Mitth.*, 1889, p. 194 e seg.; cfr. 1891, p. 304, n. 2-4.

[6] Neanche molto di comune c'è con due teste di Hermes attribuite a Scopa o sua scuola; l'Hermes di Chatsworth: FURTWAENGLER, *Journ. of Hell. Stud.*, XXI, 1901, tavv. XI, XII, p. 214, n. 4, tipo derivato dall'Hermes *Ingenui* mironiano, tradotto in stile scopadeo; e l'erma «erculea» Albani, n. 52: HELBIG, *Führer* [2], 751; fotografia Anderson, 1897.

[7] *Guida Richter*, n. 853, p.212; *BB.*, 364; fotografia Alinari, 11201; *F. W.*, 1302; FURTWAENGLER,

Già nella descrizione della statua abbiamo messo in rilievo il carattere quasi scopadeo, conveniente al dio del moto, di una instabilità nel riposo, carattere in opposizione alla calma idillica dell' Hermes prassitelico, sviluppato invece nell'Hermes seduto di Ercolano [1] che si è d'accordo di mettere nella cerchia lisippica. Ma a me sembra che tra le opere attribuite a Scopa ce ne sia una che mostra una grande affinità con la nostra, cioè l' Hermes del Palatino nel Museo nazionale romano [2] (tav. XIV e XV).

Purtroppo la statua è una copia nella quale lo stile genuino non è forse mantenuto scrupolosamente, sicchè qualcuno propendeva a ritenerla una *contaminatio* romana di stile eclettico.[3] Ora l'opinione del Furtwaengler che riconosce nell'originale un' opera giovanile di Scopa, mi sembra più accreditata. Lo stesso compianto archeologo è stato il primo a trovare in questa statua il primo saggio di quel ritmo adottato poi da Lisippo del piede libero dal peso, discosto ed avanzato, motivo sviluppatosi da un altro argivo antecedente.[4] Ora a me pare che l'affinità fra la statua Lecca e l' Hermes del Palatino sia anche maggiore di quella accennata: v'è già espressa la contrazione del busto sulla gamba stante; nel braccio sinistro con la mano appoggiata al fianco abbiamo già una linea che prelude al braccio attivo invece dell' Hermes lisippico; nel getto della clamide c'è molto di somigliante; la testa è però rivolta verso la gamba alleggerita del peso, come nelle statue policletee, sebbene tutta la figura abbia un' eleganza ed una arditezza non comune alle statue di quella scuola.

Questa testa poi ha nelle forme particolari indubbia, se non stretta somiglianza con quella dell' Hermes Lecca. L'ovale, largo in alto, la forma degli occhi, aperti e un po' discosti, e la loro posizione entro l'orbita, la struttura della fronte, le

M. P., p. 296, nota 5 = *M. W.*, p. 515, nota 5.

Cfr. anche la testa dell'eroe di Antikythera attribuito da alcuni ad Euphranor, Atene, Museo Nazionale, numero 15396; STAIS, *Guide*, p. 253; Τὰ ἐξ 'Αντικυθήρων ἀγάλματα, p. 54 e seg.; SVORONOS, *Das Athen. Nat. Mus.*, I, tav. I e II, e p. 18; fotografia Alinari, 24440; cfr. AMELUNG, *Revue Arch.*, 1904, II, p. 232.

[1] *Guida Richter*, n. 841, p. 208. Nota anche l'analogia fra la struttura cranica di questa statua e quella del nostro Hermes, sulla quale richiamava la mia attenzione lo Studniczka. Il cranio è espanso in alto e le orecchie sono divergenti; i capelli a riccioli corti tendono, sebbene con maggior libertà, all'acconciatura dell' Hermes scopadeo-lisippico.

[2] MARIANI-VAGLIERI, *Guida* [3], p. 37, n. 404; FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 522, fig. 96 = *M. P.*, p. 300, fig. 129; HELBIG, *Führer*, 1087; fotografia Anderson, n. 2482. Replica della testa, al Cataio: *Einzelaufn.*, 52, 53.

[3] La statua è minor del vero, alta m. 1.55, senza i 10 cm. del plinto. È di un marmo *non italiano,* di grana sottilissima, a cristallini molto brillanti, assai schistoso, con venature bluastre in senso obliquo da destra verso sinistra. Suppongo che tale marmo sia di qualche cava dell'Attica, ove il marmo è spesso schistoso colorato. La statua è molto corrosa dalle intemperie e calcinata; meglio conservata è la testa, che è anche lavorata con maggior cura. La parte posteriore è appena abbozzata.

[4] Veramente il piede non è avanzato; ma tutto il movimento della gamba è più libero e sciolto che nelle statue policletee. In compenso abbiamo ancora la testa rivolta verso il piede libero.

orecchie un po' oblique, il naso dritto e alquanto largo alla base, la bocca stretta, dal taglio diritto e dalle labbra piane, il mento gentile, tutto concorda, perfino i capelli a ciocche ricciolute, ordinati in massa tondeggiante attorno all'anticranio e l'espressione simpatica, serena, intelligente del dio, sono caratteri comuni nelle due

Fig. 8. Testa di atleta di Ercolano.
(Fotografia Chiurazzi).

teste. L'artista che scolpiva l'Hermes Lecca aveva nella mente la creazione scopadea, soltanto ha dato a questa le proporzioni nuove e maggiore vivacità, l'opera del patetico principiante è divenuta per l'altro artefice un *animosum signum*.

Ed a conforto di questa derivazione da noi proposta, può stare anche il confronto con l'Hermes della *columna caelata* dell'Artemision di Efeso,[1] opera anch'essa d'un compagno di lavoro o scolaro di Scopa. Abbiamo in questa, è vero, un diverso

[1] *BB.*, 53; RAYET, *Monum.*, II, tav. 50; SMITH, *Cat. Sculpt. Brit. Mus.*, II, p. 174 e seg., n. 1206, tav. 23.

motivo, l'incesso grave, solenne dello *psychopompos*, che accentua la dipendenza dalla scuola policletea, e svela l'influenza che l'arte di Policleto ha avuto anche su Scopa; [1] ma non è forse un fratello maggiore del nostro Hermes l'Efesio, come il Palatino n'è il padre? La figura non è più soldatesca e rigida, è snodata; e la disinvoltura nel portar la clamide ci rammenta quella del nostro Hermes. Se l'artista della colonna ha dato il kerykeion alla destra del dio, come ha l'Hermes del Palatino, la mano non lo stringe energicamente, ma pende già inerte e diviene indifferente il porre l'attributo nell'una o nell'altra mano, sicchè riesce facile all'autore dell'Hermes Lecca, passarlo alla sinistra.

A questo punto ci domandiamo: dato che l'Hermes del tipo Palatino sia un'opera di Scopa, è possibile che Lisippo si sia inspirato ad una creazione giovanile quasi timida del maestro di Paros, piuttosto che ad un'opera della sua maturità? Questo sarebbe il caso più naturale e purtroppo ci manca l'anello di congiunzione, il documento che sorregga la mia ipotesi, che consiste nell'ammettere che Scopa stesso, nel pieno sviluppo della sua arte, abbia ripreso il motivo dell'Hermes da lui tentato in gioventù ed abbia scolpito una statua assai simile alla nostra. Almeno questa ipotesi mi sembra più attendibile dell'altra, cioè, attribuendo a Scopa vecchio l'Hermes Lecca, immaginare che questa creazione geniale si sia illanguidita nella scuola di Lisippo, come proverebbero le redazioni ellenistiche.

Quantunque ardita la mia opinione, mi sembra che almeno questo resti provato: che l'Hermes Lecca, con la sua stessa posizione incerta fra Scopa e Lisippo, viene sempre più ad avvalorare quanto oggi si intravede più chiarameute sulle strette relazioni fra i due grandi artisti.[2]

Con ciò siamo venuti svolgendo la storia probabile del tipo dal V al IV secolo av. Cr., passando per le consuete tappe Policleto, Scopa, Lisippo. È soltanto nell'ultima redazione che l'Hermes ottiene un vero e proprio successo, a giudicare dal numero delle repliche.[3] Ma anche delle redazioni precedenti si è conservata la memoria, oltre che nelle statue passate in rivista, in opere d'arte industriale. Una statuetta di bronzo del tipo dell'Hermes Palatino, tradotto in stile lisippico, è ricor-

[1] Giova ricordare qui la congettura oggi più in voga che Policleto II, nipote del grande omonimo, collaboratore di Aristandro padre di Scopa, sia stato il maestro di Lisippo; cfr. KLEIN, *Kunstgesch.*, II, p. 334 e seg. e 347.

[2] Che fra le 1500 statue fatte da Lisippo possano trovarsi varie figure di Hermes, quantunque la tradizione letteraria non ce ne abbia conservata la memoria, è cosa molto probabile, perchè la natura stessa del dio si adattava al sentimento dell'artista. Pausania (IX, 30, 1) ci ricorda un gruppo, o rilievo di Lisippo: Ἀπόλλων καὶ Ἑρμῆς μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας; ma è noto altresì che si attribuiscono a Lisippo o alla sua scuola due altri tipi di Hermes, in motivi più complicati e da attribuirsi perciò ad arte più sviluppata; quello in atto di legarsi il sandalo (*BB.*, 67; KLEIN, *Praxitel. Stud.*, p. 4, nota 2) e quello seduto di Ercolano (*BB.*, 282 COLLIGNON, pr. RAYET, *Mon.*, II, VI, 6).

[3] Cfr. anche variazione del motivo, nella stele attica, CONZE, *Att. G. r.*, tav. CXXXVI, n. 700.

data dal Furtwaengler[1] (fig. 9). Una gemma,[2] per esempio, porta effigiato un busto di Hermes, molto simile al nostro, eseguito con grande finezza, nello stile delle gemme dei tempi augustei che s' inspirano ai grandi modelli della plastica greca. Ugualmente ritroviamo il motivo della statua in una moneta di Atene.[3]

La storia del tipo che abbiamo tentato di fare trova appoggio in altri casi analoghi, l'arte greca progredisce sviluppando motivi che passano da una scuola all'altra perfezionandosi poco a poco; e sembra opportuno a conforto d'una tesi del resto ormai generalmente accettata, citare un altro esempio che ha stretta attinenza col tipo illustrato. Ciò mi porge l'occasione di pubblicare un' altro esempio inedito che si conserva nell'Antiquarium comunale all'orto Botanico (fig. 10).[4]

È una statua acefala di marmo pentelico, alta m. 1.20, rinvenuta al Campo Verano nel 1878.[5] Rappresenta Hermes, giovane impubere, nudo, meno la clamide che, affibbiata sulla spalla destra, è raccolta sull'avambraccio sinistro, donde ricade all'esterno, ed era dipinta di rosso. Il dio sta sulla gamba destra, cui si attacca un tronco di sostegno, e la sinistra, un po' piegata al ginocchio, è alquanto avanzata e tocca il suolo con tutta la pianta del piede. La scultura è di buon lavoro, le forme un po' molli tradiscono la copia ingentilita d'uno schema più rigido. Le mancano la mano sinistra col polso e quasi tutto il braccio destro, che pendeva inerte. Il movimento della testa non si può capire, perchè essa era inserita nella cavità della scollatura della clamide.

Il motivo della statua dell'Antiquarium trova perfetto riscontro nel Sisyphos II dell'*ex voto* di Daochos, tranne l'aggiustamento della clamide che nella prima potrebbe essere una modificazione romana.[6] Una statua di Hermes dello stesso tipo è quella ritrovata a Lambese.[7] Lo stile peraltro è assai diverso: mostra forme anatomiche molli, tondeggianti che richiamano alla mente più il fare degli attici del IV secolo

[1] Da Atene, nell'Antiquarium di Berlino, n. 6305, non 6505 come è per errore detto dal FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 520 e 572 = *M P.*, p. 300 e 338. Di questa posso offrire una riproduzione espressamente eseguita per *Ausonia* del Dr. Zahn, col consenso del ch. direttore dei Musei Prof. R. Kékulé von Stradonitz, al quale rendo sentite grazie. Il Dr. Zahn mi comunica le seguenti notizie intorno alla statuetta. Nell'inventario è indicata la provenienza dalla Grecia soltanto. È alta m. 0,225, fusa a pieno di bronzo di bella tinta dorata, ricoperto quasi interamente d'una patina liscia verde scura, che sul dinanzi è come vernice nera lucida, senza vesciche di sobollimento. Sulla testa c'è un buco espressamente eseguito, di mm. 3 di diam., profondo 8 mm., forse per adattarvi un petaso Nella mano destra è il foro per il caduceo che era eretto, un poco inclinato in avanti. La mano sinistra colla clamide avvolta è puntata fissa sull'anca.

[2] FURTWAENGLER, *Gemmen*, tav. XXXVIII, n 30, cfr. III, p. 310.

[3] GARDNER, *Num. Comm. to Paus.*, tav. *DD*, n. 22 e 23 p. 149.

[4] Salone, n. 1.

[5] *Bull. com.*, 1878, p. 277, n. 3.

[6] Cfr. FURTWAENGLER, *M. P.*, p. 184; AMELUNG, *Apollon del Belvedere*, in *Revue arch.*, 1904, II, p. 330 e seg

[7] CAGNAT, *Musée de Lambèse*, III, 2; in *Musées de l'Algerie et Tunisie*, V; REINACH, *Rép.*, II, 151, 9. È adulto, forme secche, la mano destra era appoggiata al fianco ed ha vicino il gallo. Il Cagnat lo dice simile all' « Antinoo » del Belvedere: KLEIN, *Praxiteles*, p. 390.

Fig. 9. Statuetta in bronzo dell'Antiquarium di Berlino.

Fig. 10. Hermes del Campo Verano.
(Fotografia Mariani).

che la scultura argivo-sicionia. In parte ciò può dipendere dall'età molto giovanile attribuita al dio; ma anche questo fatto conforta l'attribuzione della statua ad uno scultore prassitelico. E nel ciclo prassitelico o scopadeo si suol mettere infatti un altro gruppo di statue di Hermes che, tranne la mossa del braccio destro, hanno comune col nostro tipo l'impianto della figura,[1] che è poi quello stesso dell'Herakles di Scopa.[2] Questo peraltro risale a prototipi del V secolo, e specialmente ad opere della scuola argivo-sicionia.[3] Il ritmo inventato da questa si conserva, come è stato avvertito, anche nella statua di Sisyphos II, la quale, tranne l'inversione della mossa, mostra, come abbiamo notato, tanta affinità con l'Hermes di casa Lecca.

Rimane ora a trattare una questione che si può fare intorno alla statua dei signori Lecca, sorta dall'opinione manifestatami da alcune persone competenti, le quali pensano che possa essere un' opera romana, eseguita ai tempi di Augusto, con lo scopo di effigiare un personaggio della famiglia imperiale, sotto le forme di Hermes, desunte da un tipo di statua greca preesistente. Che il tipo di Hermes da noi studiato, come molti altri tipi di statue antiche, di dèi o di atleti, sia servito per statue iconiche, è cosa ovvia e provata anche dall'esemplare Colonna, da quello di Monaco e dal Somzée. L'uso de' tempi romani seguiva la moda de' tempi ellenistici e si è voluto trovare pure nell'Hermes di Atalanti l'elemento iconografico. Le statue stesse dell'*ex voto* di Daochos a Delphi hanno dimostrato ad esuberanza come tipi di divinità, deliberatamente si adattassero per statue onorarie di mortali anche ai tempi di Lisippo.[4] Alla ipotesi suaccennata poteva condurre una certa apparente somiglianza dell'Hermes Lecca con le fisionomie nobili e classiche della casa Giulia, idealizzate.[5] Un simile abbaglio è avvenuto spesso per altre statue « eroiche »[6] ed è possibile maggiormente in un periodo di massima influenza greca sull'arte romana.[7] Può servire di appoggio a tale idea la divinizzazione di Augusto e la sua inclinazione a farsi rappresentare sotto le forme di Hermes.[8]

[1] AMELUNG, *Führer,* p. 32, n 43; FURTWAENGLER, *M. W.* p. 572 e seg.; *M. P.,* p. 338 e nota. Fotografia Alinari 1162.

[2] FURTWAENGLER, *M. W.*, p. 515 e seg. = *M. P.*, p. 296 e seg.

[3] Cfr. FURTWAENGLER, *Glyptothek*, n. 300; *Hundert Tafeln,* 64 *b;* Hermes di Troezen: CAVVADIAS, Γλυπτά, n. 243; STAIS, *Guide,* p. 62; LEGRAND, *Bull. Corr. Hell.,* XVI, 1892, p. 40, tav. XVII; MAHLER, *Polyklet,* p. 140, fig. 45; *Einzelaufn.*, 633-4.

Quantunque non sia determinata con sicurezza, in base ai due esemplari di Hermes « Ingenui », l'esistenza di un Hermes di Mirone in posa analoga, si può sempre ammettere che Mirone si sia inspirato ai modelli argivi. Il piede che pianta con tutta la suola per terra è schema argivo più antico; policleteo è l'altro sollevato da terra, che vediamo nell'Hermes di Trezene.

[4] AMELUNG, loc. cit.

[5] Cfr. BERNOULLI, *Roem. Ikon.*, II, p 51 e seg.

[6] Cfr. FURTWAENGLER, *Glyptothek*, n. 300, p. 310.

[7] Cfr. SELLERS-STRONG, *Roman Sculpt.*, p. 353 e seg.; FURTWAENGLER, *Gemmen,* c. IX.

[8] Il prof. Huelsen richiama la mia attenzione sopra un' epigrafe *C. I. L.*, VI, 30975, base di statua onoraria eretta dai Magistri vici nel *Trigarium,* nella quale Augusto è identificato a Mercurio; v. JORDAN-HUEL-

Senonchè tutto quanto ho detto intorno alla statua sta a provare che tale ipotesi è insostenibile. Innanzi tutto la somiglianza tra Augusto o altro membro della casa Giulia, è soltanto superficiale: non abbiamo qui il naso aquilino, la bocca sottile, gli occhi di aquila del grande romano; ma le forme plastiche greche, ideali del IV secolo av. Cr. Queste ci hanno permesso, se non di precisare con sicurezza il nome dello scultore, almeno la cerchia artistica in cui viveva. E poi l'esecuzione plastica della statua non ha nulla, come dicevamo, di arte romana, ma neanche di arte neoattica. Si confrontino, ad esempio, la statua di Caius Ofellius,[1] o il c. d. Germanico-Hermes Logios[2] del Louvre; si vedrà come gli attici avevano una maniera tutta molle, liscia di lavorare il marmo, quando non cadevano nelle esagerazioni muscolari, rigide, dai contorni secchi, che rivelano la copia meccanica, da originali bronzei. Nella statua Lecca, benchè esistono tracce rivelatrici d'un originale in bronzo, c'è la sapienza della plastica marmorea, c'è sopratutto il getto vivace che fa intravedere la mano geniale dell'artista. Infine, la storia stessa del tipo, che noi abbiamo cercato di riassumere e di chiarire, sulle orme tracciate già da illustri maestri, sta a provare l'insostenibilità della ipotesi iconografica. Sappiamo bene qual'è l'aspetto che il tipo di Hermes scopadeo-lisippico assume nel ritratto: è piuttosto quello del suo prototipo policleteo, se non è un arcaizzamento in senso policleteo, del tipo stessò; o è una banale ripetizione, fiacca della statua d'Atalanti.

Quindi io son convinto che, se non sarò riuscito nell'attribuzione della statua ad un autore determinato, che per me è Lisippo ancora giovane, resterà sempre dimostrato il pregio artistico originale d'un' opera d'arte greca del IV secolo av. Cr., l'esempio più genuino e bello d'un tipo che ha avuto così grande popolarità.

Il presente articolo era già composto e pronto per la stampa, allorchè sono venuto a conoscenza d'un altro esemplare della statua da noi studiata, ed esso giunge a buon punto per confortare il mio giudizio sul pregio del lavoro scultorio nell'Hermes Lecca.

Nel materiale accatastato in uno dei magazzini municipali, che sto esaminando per incarico della Commissione archeologica comunale,[3] ho trovato un torso di statua

SEN, *Top.* III, p. 600, nota 1; *Roem. Mitth.*, 1890, p. 129; cfr. HOR., *Od.*, I, 2, 41:

> *Siue mutatus iuuenem, figura*
> *ales in terris imitaris, almae*
> *filius Maiae patiens uocari,*
> *Caesaris ultor.*

Una statuetta di bronzo, di Augusto in foggia di Mercurio, è nel Museo di Rennes: BERNOULLI, *R. I.*, II, 1, n. 62, p. 39; *Gaz. Arch.*, 1875 tav. 36. Cfr. anche la statua di Augusto nel Museo Vaticano: HELBIG, *Führer*,[2] 197.

[1] *Bull. Corr. Hell.* 1881, p. 390, tav. XII; COLLIGNON, *Sc. Gr.*, II, p 624, fig. 328; LOEWY *I. Gr. B.*, n. 242.

[2] RAYET, *Monuments*, II, tav. 69; COLLIGNON, *Sc. Gr.*, II, p. 642, fig. 337; LOEWY, *I. Gr. B.*, n. 344.

[3] V. *Bull. com.*, 1907, p. 4 e nota 2.

più grande del vero, che consta di due pezzi che si ricongiungono alla vita. Ho viva speranza di ritrovare in mezzo agli innumerevoli frammenti, che provengono da antichi muri demoliti nell'Esquilino, altre parti che completino la statua, della quale intanto è utile far cenno.

Essa (*K*, fig. 11) è di marmo pario bellissimo, bianco, cristallino, di grana uniforme; la parte superstite è alta m. 1.05 e il torso, dalla fontanella al pube, è alto m. 0.60, e fino all'umbilico 0.44; e fra le mammelle è di m. 0.29; perciò si avvicina molto alle misure di *D*, poco più grande di *A*.

La testa era riportata: il collo è tagliato obliquamente in avanti, poco sopra alla base e ha sul piano del taglio, che è spicconato, un buco centrale quadrato largo cm. $7 \times 5\,^1/_2$ e profondo dietro cm. 4; sul piano del fondo è un piccolo pernio di ferro per sostenere la testa che forse era stata cambiata. Il braccio destro manca per intero, la spalla è scheggiata, il sinistro è conservato al principio della piegatura; e rimane la coscia sinistra con la parte pendente della clamide e il principio delle pieghe girate, dall'interno verso l'esterno, sull'avambraccio. Di dietro, la clamide arriva fino al tronco di sostegno, di cui è rimasto attaccato un pezzo. Quivi le pieghe, verso l'esterno, presentano un incavo, che serviva all'inserzione d'un pezzo della clamide lavorato a parte. La gamba destra manca del tutto. Sulla spalla sinistra si vede il groppo della clamide con la caratteristica piega riboccata.

Il lavoro di scultura è grandioso, largo, ma uniforme; le pieghe della clamide son fatte sommariamente con quei canali eseguiti col trapano, adoperato con la bravura propria dei copisti; e nessuna traccia di areola è intorno al capezzolo.

Appunto per ciò è interessante il confronto di questo esemplare con la statua Lecca, perchè si può notare la differenza del lavoro; nella replica dell'Antiquarium vediamo la stessa fattura delle opere « neoattiche » o delle copie eseguite da artefici greci per conto dei Romani. Sotto questo riguardo la statua si avvicina all'esemplare di Berlino, anch'esso in marmo pario ed opera d'un artista di Paros.

La testa riportata prova che la statua era servita a scopo iconografico; ma c'è motivo per ritenere che ad uso di ritratto fosse fin da principio destinata. Infatti sul deltoide del braccio sinistro, là dove l'Hermes appoggiava il suo kerykeion, c'è la traccia d'un attacco largo 7 cm. e spianato, a margini paralleli, che si concilia meglio con l'idea d'una lama di spada che con quella d'un bastoncello o d'un'aluccia; quindi la statua era un ritratto « eroico ». Oltre a ciò un piccolo pernio di ferro sulla parte della clamide gettata sulla spalla, in avanti, ed un attacco del marmo sulla scapola sinistra verso il mezzo del dorso, possono spiegarsi colla presenza d'una corona sulla testa, dalla quale pendevano le vitte.

A questo proposito è opportuno ritornare all'esame dei frammenti ritrovati insieme alla statua Lecca, i quali non possono appartenere, come ho dimo-

strato,[1] *ab origine*, alla statua, per la diversità del marmo e della fattura e una leggera sproporzione di misure. Ciò non esclude l'ipotesi che il restauratore, il cui labora-

Fig. 11. Torso dell'Antiquarium.
(Fotografia Mariani).

torio abbiamo supposto sulla ripa del Tevere *in Augusta*, uomo inabile e grossolano, possa aver ridotto la statua di Hermes, già mancante delle parti ora perdute, a

[1] V. sopra p. 213 e *Bull. com.*, 1907, p .44, nota 1.

statua eroica, sia pure con intenzione iconografica. Per verificare ciò, ho fatto ricomporre dal nostro benemerito Dardano Bernardini i varî frammenti separati dalla statua; e sembra probabile che il tronco rifatto si colleghi al piede destro, grande e abbozzato, ma posato sul plinto, come nell'originale doveva essere quello dell'Hermes. La mano sinistra di marmo pario, bruttissima, stringe un' elsa di spada nella posizione che questa doveva avere nell'esemplare dell'Antiquarium.

L'antico restauratore avrà spinto la sua profanazione anche a ritoccare la testa della statua? Certo che una diversa impressione di bellezza, di simpatia, produce la visione del torso in confronto della testa, a molti osservatori intelligenti e spassionati; ma differenza di esecuzione, di tecnica non oserei affermarla, nè molto meno attribuire questa alla mano tanto inesperta di chi scolpì le brutte estremità rinvenute vicino alla statua. Ma tali dubbi rendono ancor più necessaria la completa esplorazione dell'àmbito ove essa fu rinvenuta.

LUCIO MARIANI.

RITRATTO GRECO

DEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA.[1]

La testa che qui io pubblico[2] è bene situata nella sala greca del museo bolognese come riscontro al noto capo della presunta Lemnia. Ed anche con la mancanza del naso e con la corrosione di parte della barba e dei baffi,[3] questa testa severa di greco pensatore dall'alta fronte suscita un fascino grande verso ognuno che ben attentamente la osservi.

In un blocco di marmo dalla fine grana che ha assunto con l'età una calda patina giallastra-scura, il lavoro, condotto con mano abile e guidato da vera coscienza artistica, è così sobrio, così lontano dall'abituale freddezza del lavoro di copia che quasi si è tratti a credere che in questo marmo bolognese si possegga veramente un originale greco. Tuttavia si ha qui una derivazione da un originale bronzeo, derivazione dovuta, più che alla mano di uno scrupoloso copista, a quella di un riproduttore dalla forte coscienza artistica.

Le particolarità della tecnica in bronzo ritengo che appariscano esclusivamente nel trattamento dei capelli a ciocche ben limitate l'una dall'altra nel loro ordine con forme eguali e massiccie, con regolari incisioni. Dinnanzi all'orecchio destro una ciocca è scolpita a tutto tondo, e la medesima cosa doveva essere in altre ciocche della barba e dei capelli spezzate appunto in ragione della loro libera scultura. Questa netta divisione e suddivisione e questa arditezza di ciocche del tutto

[1] All'Ufficio d'Istruzione del Comune di Bologna ed alla Direzione del Museo Civico rendo pubbliche grazie pel permesso accordatomi di far fotografare al mio amico, sig. Enea Gualandi Gamberini, questo monumento.

[2] Eccone le misure principali: lunghezza m. 0,25, altezza del volto m. 0,21, distanza dell'arco sopraccigliare al mento m. 0,14, distanza tra i due zigomi m. 0,13.

[3] Nella fronte sono corrose le due protuberanze sopraccigliari e così vi è corrosione nelle sopracciglia; il ciglio sinistro è del tutto appianato, l'occhio destro ha un'intaccatura ed un'altra è pure nella gota destra; un'unica intaccatura assai forte è lungo la gota sinistra e la barba adiacente. Mancano il filo e la punta del naso il quale del resto appare chiaramente essere stato piuttosto stretto; corroso è il labbro superiore ed un po' graffiato il mento il quale presenta una corrosione nella sua punta. La barba ha ciocche rotte in basso ed al lato sinistro e pertanto doveva apparire più lunga di quello che ora sembra. Specialmente ha sofferto il lato sinistro della testa, essendo ridotto in modo informe l'orecchio ed essendo andate rotte ciocche di capelli e di barba. Sul collo è una forte intaccatura, mentre corrosa è qua e là la superficie dei capelli.

scolpite denotano, a mio avviso, la natura bronzea dell'originale,[1] della quale natura niuna traccia invece è rimasta nel trattamento del volto dai morbidi passaggi, dalla delicata modellatura e specialmente dalle linee, condotte in modo tutt'altro che reciso, delle increspature nella fronte, nelle guancie, accanto agli occhi.

La testa di questo personaggio, piantata saldamente sul grosso e forte collo, è piuttosto ampia. Dalla cima del cranio si dipartono a raggiera i capelli che, cadendo numerosi ai lati ed all'indietro, si sovrappongono a ciocche flessuose in vari ordini regolari. Contrasta con la ricca chioma laterale la calvizie sopra la fronte, nella parte appunto ove l'uomo perde dapprima i capelli, calvizie leggermente attenuata da ciocche sottili.

Il volto è severo e nobile, e nei suoi tratti accentuati e già con grinze dimostra una età superiore a quella dei cinquant'anni. Corrugata è un po' la fronte sfuggente ed ampia, e dalle sopracciglia ristrette bene appare la forza del pensiero in cui sembra che per abitudine fosse immerso il personaggio rappresentato. Il viso è piatto e tondeggiante, bene incorniciato dalla folta barba e dalla chioma; la bocca è un po' sporgente, gli occhi, di media grandezza, hanno già le increspature laterali degli angoli, indice di età non più giovanile.

Questo ritratto in modo singolare fa venire alla mente quello del busto già Farnese, ora al museo di Napoli, che, per avere nel suo margine inferiore la parola di ΛΥΣΙΑΣ, passa per documento iconografico di questo grande oratore (Arndt-Bruckmann, *Griechische und Roemische Portraits*, n. 131-132; Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, p. II, t. I, pp. 1-3).[2] Posta l'una accanto all'altra, le due teste presentano tra di loro somiglianze tali che dapprima m'indussero quasi a credere che in esse fosse ritratto lo stesso personaggio in età ancor virile nella testa bolognese, nel declinare della vita per l'avanzata calvizie e per l'accentuata rugosità del volto nel busto napoletano.

[1] Questi capelli hanno lo stesso trattamento, tradotto in marmo, dei pochi bronzi del IV secolo. Si veda per esempio la testa di Benevento ora al Louvre (COLLIGNON, *Histoire de la sculpt. gr.*, v. II, frontespizio) che, pur tradendo il forte influsso dell'arte policletea (si veda FURTWAENGLER, *Meisterwerke der gr. Plastik*, p. 507; COLLIGNON, op. cit., II, p. 169) ascriverei ai primi anni del secolo, e la testa dell'atleta di Efeso (SCHNEIDER, *Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos in gr. Tempel*, frontespizio; O. BENNDORF, *Ephesos*, I, frontespizio e tt. VI-IX). Diverso appare il trattamento dei capelli nelle opere concepite originariamente in marmo ed a noi arrivate in originale, nell'Ermete di Olimpia (*Olympia*, v. III 1894, t. XLIX e seg.), nell'Eubuleo di Eleusi (BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, n. 74).

[2] Accanto a questo esemplare il Bernoulli ha posto, la replica capitolina (ARNDT-BRUCKMANN, t. 133-134) ed una seconda di Holkham Hall (MICHAELIS, *Anc. Marbles*, p. 317, n. 481). Il Bernoulli poi, citando una erma capitolina (BOTTARI, *Il museo Capitolino*, v. I, t. 63) con la iscrizione AYCIAC (*sic*) non esclude il caso che, qualora si ammetta genuina questa iscrizione, si debba abbandonare il nome di Lisia pel capo di Napoli, da cui l'erma suddetta è totalmente differente. Ma la iscrizione scorretta e con forme tarde di lettere mi pare che debba generare maggiori dubbi sulla sua antichità che non è quella dell'esemplare napoletano. Un'altra testa presso F. URSINUS, *Imagines et elogia ill. et erud. vir.*, 1570, p. 75, su erma con iscrizione non rappresenta, per quanto si può dedurre dalla riproduzione di questa raccolta, lo stesso personaggio del busto di Napoli.

Ma questa identificazione, che a prima vista mi pareva possibile e che mi avrebbe condotto alla bella conseguenza di vedere la immagine del grande avvocato ateniese nell'esemplare di Bologna, nel fiore della sua carriera esercitata col massimo successo, dopo più matura osservazione non mi è apparsa altro che come un bel miraggio, tale da doversi abbandonare. Innegabili sono le somiglianze tra questi due capi specialmente per ciò che riguarda il volto, ma innegabili sono pure alcune differenze che non, come in tanti altri casi, si debbono alle variazioni dei copisti di un unico originale (e qui, date le diverse età del personaggio, si tratterebbe in tal caso di due originali), ma si debbono al fatto che due sono i personaggi rappresentati.

Chè, se si possono appianare le differenze date dall'essere gli occhi nella testa napoletana più piccoli di quelli nella bolognese, dall'essere il mento meno sporgente e più ricoperto di peli in quella testa che in questa, si debbono tuttavia osservare come differenze sostanziali le due seguenti: la forma del cranio brutto e caratteristico col cocuzzolo a punta nel busto di Napoli, regolare ed ingrossato dalle folte ciocche di capelli nel marmo di Bologna; la forma della fronte larga ed assai alta colà, qui più sfuggente verso l'alto.[1] Si tratta di due diverse conformazioni di testa e però di due personaggi diversi rappresentati in questi due marmi, che per di più palesano differenza di tecnica. Ed infatti contrasta col sobrio e naturale trattamento del volto nel marmo bolognese l'accentuato e virtuoso trattamento del volto del busto napoletano, dove inoltre manca la netta ed ardita espressione della chioma e della barba del nostro marmo.

Accanto al realismo della testa di Napoli risalta l'idealismo che anima la testa bolognese e che eleva il personaggio rappresentato al di sopra della comune degli uomini.

Il Winter, in un suo importante articolo,[2] ha veduto nel busto di Lisia la copia di un rifacimento del III secolo di un busto forse di Silanione, contemporaneo al grande oratore. Nella testa bolognese sono di avviso di vedere, se non un originale, certo una magnifica copia di un originale del IV secolo e proprio all'incirca della metà del secolo.

A tal uopo basti raffrontare insieme questa testa e quella del padre pieno di dolore sul noto rilievo funerario dell'Ilisso (Conze, *Attische Grabreliefs*, n. 1055; von Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*^{2}, p. 262).

Il Furtwaengler[3] bene ha posto questo rilievo in relazione con l'arte scopadea già avanzata, col Meleagro che pone dopo la metà del IV secolo. Le due teste, la

[1] È da passare sotto silenzio la forma del naso che, come avverte il Bernoulli, è di restauro nel busto di Napoli, nel quale originariamente essa forma non doveva essere così arcuata come ora appare. Questo si può dedurre dal confronto con la copia capitolina ove il naso è rimasto per circa due terzi.

[2] *Jahrbuch des Instituts*, 1890, pp. 151-168, si veda a p. 162.

[3] *Meisterwerke*, pp. 515, 522, 528.

bolognese e quella del rilievo, presentano forti somiglianze accentuate dal fatto che in ambedue è lo stesso corrugamento delle sopracciglia, causato nella testa bolognese

Fig. 1. Testa del Museo Civico di Bologna

dall'abitudine del pensiero e della riflessione, in quella dell' Ilisso dal ricordo melanconico e doloroso del fiorente figlio perduto.

Evidentemente queste teste appartengono ad una medesima età, ad un medesimo indirizzo artistico.

Il trattamento delle forme ed il soffio d'idealismo che anima la testa bolognese fanno venire in mente la testa della celebre statua del Sofocle latera-

nense,[1] e per davvero, se facciamo il confronto tra le due teste, vediamo che nello stile molto di comune unisce questi due marmi derivati ambedue dal bronzo.

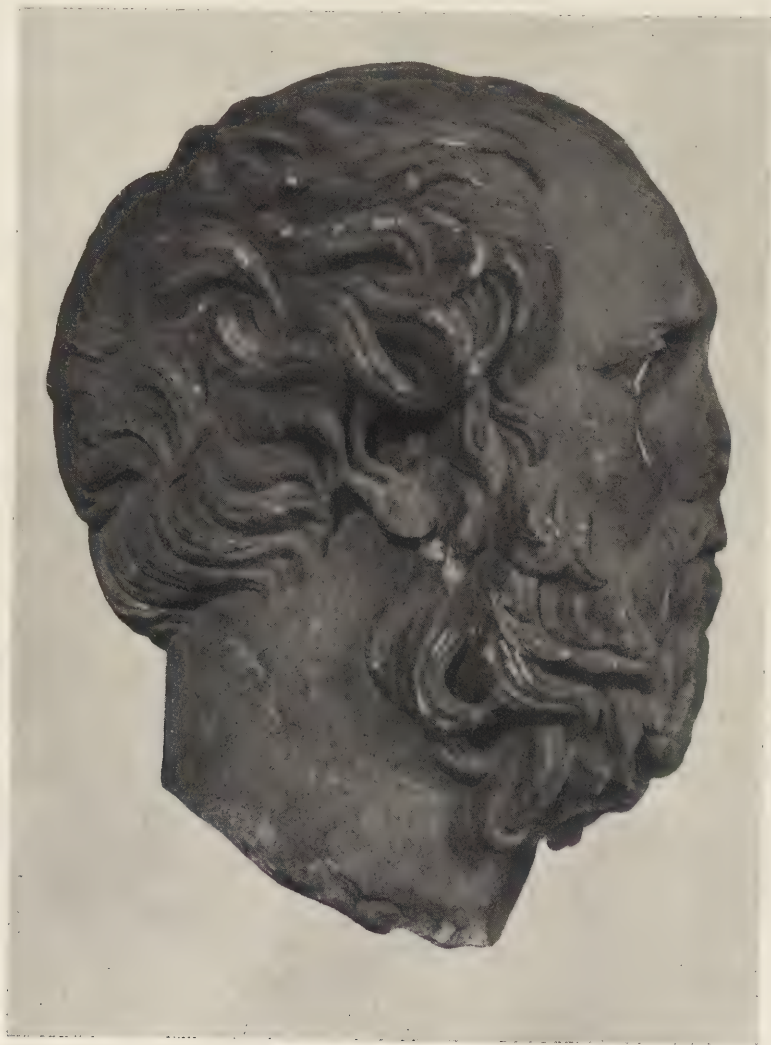



Fig. 2. Testa del Museo C'vico di Bologna.

Ma nel Sofocle abbiamo la riproduzione ideale di un personaggio già da tempo morto, nel marmo di Bologna invece, secondo probabilità, un ritratto preso da un personaggio vivente; da ciò la riproduzione più viva, più fresca, più naturale in quest'ultimo ritratto di fronte a ciò che di convenzione si palesa nel marmo lateranense.[2]

[1] HELBIG, *Fuehrer,*[2] n. 683, tra le molte riproduzioni la migliore è in ARNDT-BRUCKMANN, nn. 113-114-115, BERNOULLI, op. cit., v. I, p. 137 n. 1.

[2] Si veda a proposito di questo convenzionalismo ciò che dicono WINTER (op. cit., p. 160), COLLIGNON (op. cit., v. II, p. 348), HELBIG (op. cit.). In con-

Ora è noto che quest'ultima opera è verosimilmente una copia della statua di bronzo innalzata dall'oratore Licurgo tra il 350 ed il 330 a. C. [1]

In questi lavori è infine la stessa arte che nel campo delle rappresentazioni di divinità ci offre come riscontro a tali teste di mortali barbuti, la barbuta ed intonsa testa dell'Asclepio di Milo (Rayet, *Mon. de l'art antique,* v. I, t. 42), del Zeus di Otricoli (Brunn-Bruckman, n. 130), del «Sardanapalo» (Helbig, *Fuehrer,*[2] n. 334) avvivate da bellezza immortale.

Come questo idealismo nel ritratto, ancora apparente nella testa bolognese, vada via via e presto sparendo e ceda al realismo sempre più trionfante, ci ammonisce la bella testa di Eschine sulla statua napoletana (Arndt-Bruckmann, n. 117-118) che pur è lontana se non forse di pochi anni dalla statua lateranense e dalla testa bolognese e che manifesta al paragone il nuovo fine dell'arte del ritratto, fine di riproduzione veristica essenzialmente, fine che ci apparisce poco dopo raggiunto dalla celebre statua di Demostene derivata dall'originale di Polieucto (280-279 a. C., si veda Amelung, *Die sculpt. d. Vatican. Mus., Braccio Nuovo,* n. 62).

Ma anche contemporaneamente all'indirizzo idealistico del ritratto si può scorgere qualche esemplare che manifesta chiaramente i germi del verismo; menziono il noto ritratto di Maussolo (Bernoulli, *Gr. Ikonogr.*, II, 41) la cui esecuzione può sorpassare di pochissimo la metà del secolo IV ed il cui volto ha tratti veramente realistici.

Chiara essendo la pertinenza della nostra testa alla grande arte attica degli anni susseguenti alla metà del secolo IV [2], sorge la domanda con quale nome di artista si può in via ipotetica congiungere essa testa. E vien fatto di pensare subito a Silanione, al più grande ritrattista a noi noto della metà del secolo IV.

È vero che le date più plausibili riguardo a questo artista cadono tutte nella prima metà del secolo, ma nulla ci può allontanare dal credere che la sua attività si estenda anche agli anni immediatamente successivi al 350, nei quali anni credo che si debba porre la esecuzione dell'originale del nostro marmo. [3]

fronto dello stile e dell'indirizzo del marmo bolognese si veda pure il tipo rappresentatoci specialmente dal bronzo del museo archeologico di Firenze (ARNDT-BRUCKMANN, t 405-406) nel quale con ardita, ma seducente ipotesi, di recente K. Mc. Dowall ha veduto l'Eschilo del donario di Licurgo (*Journal of Hellenic Studies,* 1904, pp. 82 e seg., t. II).

[1] PSEUDO-PLUTARCO, *Vite dei dieci oratori, Licurgo,* 10, 11; PAUSANIA, I, 21, 1.

[2] Questo non è escluso dalle strette relazioni col busto napoletano di Lisia. Se il busto rappresenta Lisia, esso risale, per via indiretta, ad un'opera che potè essere stata eseguita poco prima del 360, essendovi rappresentato un vecchio e sapendosi che Lisia (nato circa il 440) visse assai a lungo toccando ed anche sorpassando l'ottantesimo anno di età.

[3] Mi sembra pertanto che si debbano pur sempre seguire gli argomenti del Michaelis riguardo alla data di Silanione (*Zur Zeitbestimmung Silanions* negli *Hist. Aufsaetze E. Curtius gewidmet,* pp. 107-114). Il Collignon invece tenta di abbassare assai le date dell'attività di Silanione (op. cit., v. II, p. 344), basandosi su di una notizia di Plinio (*H. N.,* 34, 51), sino all'ultimo terzo del secolo IV. Così il Klein (*Geschichte der*

Come si sa, con sicurezza si può far risalire, seguendo il Winter, al suddetto artista il busto di Platone noto a noi e dalla mediocre erma rivelatrice di Berlino (Helbig, *Jahrbuch des Inst.*, 1886, t. VI, 1) e dalle dieci repliche enumerate dal Bernoulli (op. cit., p. II, pp. 27 e segg.) tra le quali merita il primo posto la erma dello pseudo Zenone del Vaticano.

Il trattamento stilistico, ancora severo e sobrio, di questa effigie del filosofo fa supporre che l'originale debba appartenere alla prima metà del secolo IV, e precisamente circa al 370, in quel tempo a cui dovrebbe risalire il dono di Mitridate il vecchio, dono che sarebbe stato costituito appunto dall'originale del ritratto a noi pervenuto.

Ora, ciò che accomuna, secondo il Winter, il ritratto di Platone ed il busto napoletano di Lisia, accomuna pure esso ritratto e la nostra testa bolognese, ma in modo da dover giudicare più antico il primo di quest'ultima. Ed in realtà i caratteri bene espressi dal Winter sull'arte di Silanione senza dubbio si possono bene applicare al marmo da me pubblicato.[1] Se non anche la stessa mano, è tuttavia la stessa tradizione di scuola ritrattistica che si palesa nella testa bolognese e per la quale tradizione tanti esempi anteriori si possono citare.

Questi esempi ci sono dati da ritratti che presentano, pur intorbidite dal lavorìo di riproduzione avvenuto in posteriori età artistiche, le nobili e severe qualità dell'arte ritrattistica degli ultimi decenni del secolo V, cioè dei predecessori di Silanione, e della prima metà del secolo seguente, di Silanione infine e dei suoi contemporanei. Le belle immagini di Sofocle,[2] di Euripide,[3] di Tucidide,[4] di Socrate,[5] sebbene arrivate sino a noi con accentuazioni nel realismo dovute all'arte naturalistica dell'erudito periodo alessandrino ed esattamente riprodotte da copisti dell'età romana, sono per noi gli esempi più luminosi di questa tradizione artistica che dalla seconda

griechischen Kunst, v. II, p. 388 e seg.) che si basa anche sulla iscrizione di Mileto menzionante Silanione (*Arch. Anzeiger*, 1904, p. 5, f. 3). Ma tutte le altre notizie riguardo a questo artista ed il contenuto delle sue opere e dei suoi ritratti (OVERBECK, *Schriftquellen*, n. 1350-1363) e lo stile del busto di Platone a lui attribuibile con verosimiglianza, mettono chiaramente Silanione nel novero degli artisti attivi specialmente nella prima metà del secolo IV Si vedano inoltre: WINTER, art. cit.; KLEIN, *Praxiteles*, p. 36, n. 1; BERNOULLI, op. cit., p. II, pp. 18 e seg.; VON SYBEL, *Weltgeschichte der Kunst*,[2] p. 259.

[1] Art. cit., p. 165: *In der schlichten ernsten Auffassung, in der ehrlichen Wiedergabe der Natur liegt der Reiz seiner* (di Silanione) *Portraets*; p. 166: La forza di Silanione è nella *Faehigkeit das sichtbare mit offenem Blick zu sehen und richtig wiederzugeben und einen bestimmsten Charakter sicher zu erfassen und mit kraeftigen klaren Zügen zu Gestaltung zu bringen.* Si veda anche ciò che dice il FURTWAENGLER (*Meisterwerke*, p. 321) sullo stile di Silanione.

[2] Il busto berlinese sarebbe quello di carattere più antico (ARNDT-BRUCKMANN, n. 31-32), il londinese (BERNOULLI, op. cit., p. I, t. XIV) risalirebbe alla prima metà del IV secolo (si veda WINTER, art. cit., p 160).

[3] Si veda specialmente la erma di Mantova e quella di Napoli (BERNOULLI, op. cit., p. I, t. XVII).

[4] Si veda, oltre la erma doppia di Napoli con Erodoto, il busto di Holkham Hall (BERNOULLI, op. cit., p. I, t. XX). Secondo il Winter è lavoro di Silanione (art. cit., p. 157) derivato da lavoro anteriore.

[5] Si vedano le numerose teste, pur così diverse tra di loro (esempi in BERNOULLI, p. I, t. XXI-XXIV).

metà del secolo v fa capo al nostro marmo bolognese, il quale ci conserverebbe inalterate le preziose qualità dell'originale.

Caratteristico è un tratto in parecchi di questi capi, in quelli che rappresentano personaggi di età avanzata; la calvizie più o meno progredita nella parte superiore del cranio ed incorniciata dalle masse laterali dei capelli. Questo tratto, che si nota nelle teste di Euripide, di Tucidide, di Socrate e più tardi in quella di Lisia, appare espresso pure nella nostra testa ove, più accentuato che altrove, è il distacco tra la calvizie mediana mascherata da pochi capelli e le forti, ricche ed ondulate ciocche laterali.

Pertanto da menzionare qui come pertinenti allo stesso indirizzo iconografico, accanto al nostro marmo bolognese, sarebbero altre teste, quali per esempio il noto busto dello pseudo Eschilo del museo Capitolino (Arndt-Bruckmann, n. 111-112),[1] il capo simile al precedente del supposto Ippocrate della Galleria Geografica al Vaticano (Bernoulli, p. I, fig. 31, 32), un'erma anonima del museo Chiaramonti (Amelung, *Die Sculpt. d. vatic. Mus.*, *Museo Chiaramonti*, t. 42, n. 140, p. 400) che in particolare modo si avvicina alla testa bolognese per lo spiccato contrasto tra la parte calva del capo e quella ricolma di capelli, per la barba piena, per la fronte arcuata, per la espressione severa e pensierosa.

E pertanto, se non mi è riuscito di poter battezzare l'incognito personaggio a noi giunto, ritratto in questo suggestivo marmo bolognese, tuttavia non è piccola mia soddisfazione averlo potuto togliere dall'immeritato obblio e, mercè queste brevi pagine, averlo portato a conoscenza dei dotti i quali potranno risolvere il problema iconografico e fissare più esattamente il luogo che esso marmo occupa nella storia dell'arte.

Bologna, agosto del 1907.

PERICLE DUCATI.

[1] STUDNICZKA (*Zum Kapitolinischen Aeschylos* nei *Neue Jahrbücher f. d. klass. Alterthum*, III, 1900, pp. 166 e segg.) ha posto il discredito sulla creduta identificazione del personaggio rappresentato in questa testa con Eschilo. Si veda il tentativo sopra accennato di K. Mc. Dowall per la iconografia eschilea.

VASI DEL MUSEO DI BARI

CON RAPPRESENTAZIONI FLIACICHE.

I tre vasi con rappresentazioni fliaciche, pubblicati qui per la prima volta (fig. 1), si trovano da parecchi anni nel Museo provinciale di Bari. Del primo e del terzo (*A*, *C*) fece menzione il Reisch, in base a comunicazioni insufficienti, nella nota

Fig. 1. Da fotografia del dott Michele Jatta.

opera sul teatro greco.[1] L'altro, il più interessante, è, per quanto io so, ignoto al mondo archeologico.

Sia pel soggetto, sia per la finezza e la caratteristica vivacità dello stile, le tre rappresentazioni si devono annoverare fra le più belle di tutto il corpus fliacico. Onde io credo che la gratitudine d'ogni archeologo e d'ogni filologo sia dovuta alla direzione del Museo che permise la pubblicazione, al dottor Nitti che procurò i lucidi da cui furon tratti i disegni, e in primo luogo al dottor Michele Jatta, che con la sua squisita cortesia eseguì le bellissime fotografie che qui si vedono riprodotte.

La scena rappresentata sul primo vaso (fig. 2)[2] è una delle più familiari alla commedia antica, sebbene non ne troviamo altra replica su alcuno dei vasi fliacici: un padrone viaggia accompagnato dal servo, carico dell'eterno fagotto.[3]

[1] DÖRPFELD und REISCH, *Das griechische Theater*, p. 316 e 321.

[2] Cratere. Altezza cm. 32 3. Larghezza della bocca cm. 34. Proviene da Bitonto. Anche queste indicazioni son dovute alla gentilezza del dott. M. JATTA.

[3] La figura con una sporta o gabbia in *Arch. Zeit.*, 1885, tav. V (*k*, HEYDEMANN) non m'ha l'aria d'un servo.

Il padrone, uno dei soliti vecchi tanto cari anche alla commedia attica,[1] coi baffi e il pizzo bianchi, la fronte calva, i capelli superstiti candidissimi, camminava verso sinistra, poggiandosi con la destra su un bastone. Il servo a un tratto l'ha chiamato, ed egli s'è voltato proprio in questo momento.

Precisare il soggetto, riesce assolutamente impossibile; e nessuna luce può derivarsi da quella specie di cassetta che il servo tiene sull'antibraccio sinistro. Certo

Fig. 2. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

più d'uno penserà alla prima scena del *Pluto* aristofanesco, in cui il brioso Carione chiama e costringe a dargli ascolto il vecchio Cremilo tutto intento a pedinare il dio della ricchezza. E forse ad una analoga situazione fliacica s'ispirò il nostro ceramografo.

[1] Cfr. il mio lavoro *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in *Studî italiani di filologia classica*, vol. XIII, p. 101 e 106.

La cui abilità salta all'occhio e sorprende. La vivacità e l'evidenza della scena sono addirittura straordinarie. La mossa istantanea del vecchio è colta con precisione fotografica. I due piedi, e specialmente il destro, che si trovava dinanzi all'altro quando il servo ha chiamato, sono il fulcro su cui si gira la persona, con una torsione che dai piedi, visti ancora di profilo quasi perfetto verso manca, si accentua via via salendo lungo il corpo, sino al petto, di tre quarti verso sinistra, alle spalle quasi di faccia, al viso di tre quarti verso destra, alle pupille che vanno quasi a nascondersi dietro i margini sinistri delle orbite, per collocarsi in preciso parallelismo con quelle dell'interpellante.

Non meno eloquente è l'aspetto del servo. Che egli abbia chiamato or ora, si vede, non solo dall'indice e il medio della mano destra protèsi, ma anche dalle pupille, convergenti, e un po' alzate, quasi a figgersi in quelle del padrone, nelle quali è dipinta così bene l'attenzione e l'aspettazione. E appunto da questo incrocio di occhi, osservato e reso tanto felicemente, deriva la vibrante animazione della scena.

Si badi ancora. Il viso del padrone non è punto una replica della solita maschera fliacica, ma s'anima d'un lepore caratteristico che a momenti farebbe pensare ad una caricatura personale. Il braccio sinistro, nascosto e avviluppato, a sostenerlo, nel corto mantello, si arrotonda sul fianco con tal quale arzilla disinvoltura. L'eroe del nostro φλύαξ non è un γέρων στύππινος (Fragm. comic. adesp. 855), bensì uno di quei vecchiotti col diavolo in corpo, che davan filo da torcere anche ai figliuoli giovinetti. È ammirevole, anche una volta, è l'arte del ceramografo che tanto ha saputo esprimere coi suoi poveri strumenti.

Assai più complessa è la scena del secondo vaso (fig. 3).[1] Essa ricorda immediatamente il famoso vaso di Chirone,[2] perchè non rappresenta la sola bocca d'opera, ma tutto il palco fliacico, visto di fianco[3] insieme con un tratto del paese in cui esso è innalzato.

In mezzo al palco, su una specie di larga scranna, siede un uomo di viso animalesco, e con la sinistra stringe pel collo un grosso uccello, che con la vivacità dell'aspetto si dimostra però ben vivo. A sinistra del mostro si leva un albero di palma.

Per la scaletta che conduce dal terreno al palco, sale, poggiato a un bastone, un vecchio dalla fisonomia arcigna, le orecchie grandi, la fronte rigonfia, il cocuzzolo allungato e ricoperto da un aguzzo berrettino bianco. Arrotonda anch'esso il braccio sinistro sotto il mantello, e forse tiene avviluppato e nascosto qualche

[1] Cratere. Altezza cm. 31, larghezza bocca cm. 31.

[2] HEYDEMANN, *X*.

[3] La posizione della figura seduta potrebbe far sospettare che invece fosse visto di faccia. Ma s'oppongono a ciò la sua strettezza, l'analogia del vaso di Chirone, e la posizione della scala, che era sempre appoggiata sul davanti e mai sui lati, come si vede in tutti i vasi raccolti dal HEYDEMANN e negli altri due pubblicati dal REISCH (op. cit., 323) e dal RIZZO (*Röm. Mittheil.*, 1900, tav. VI).

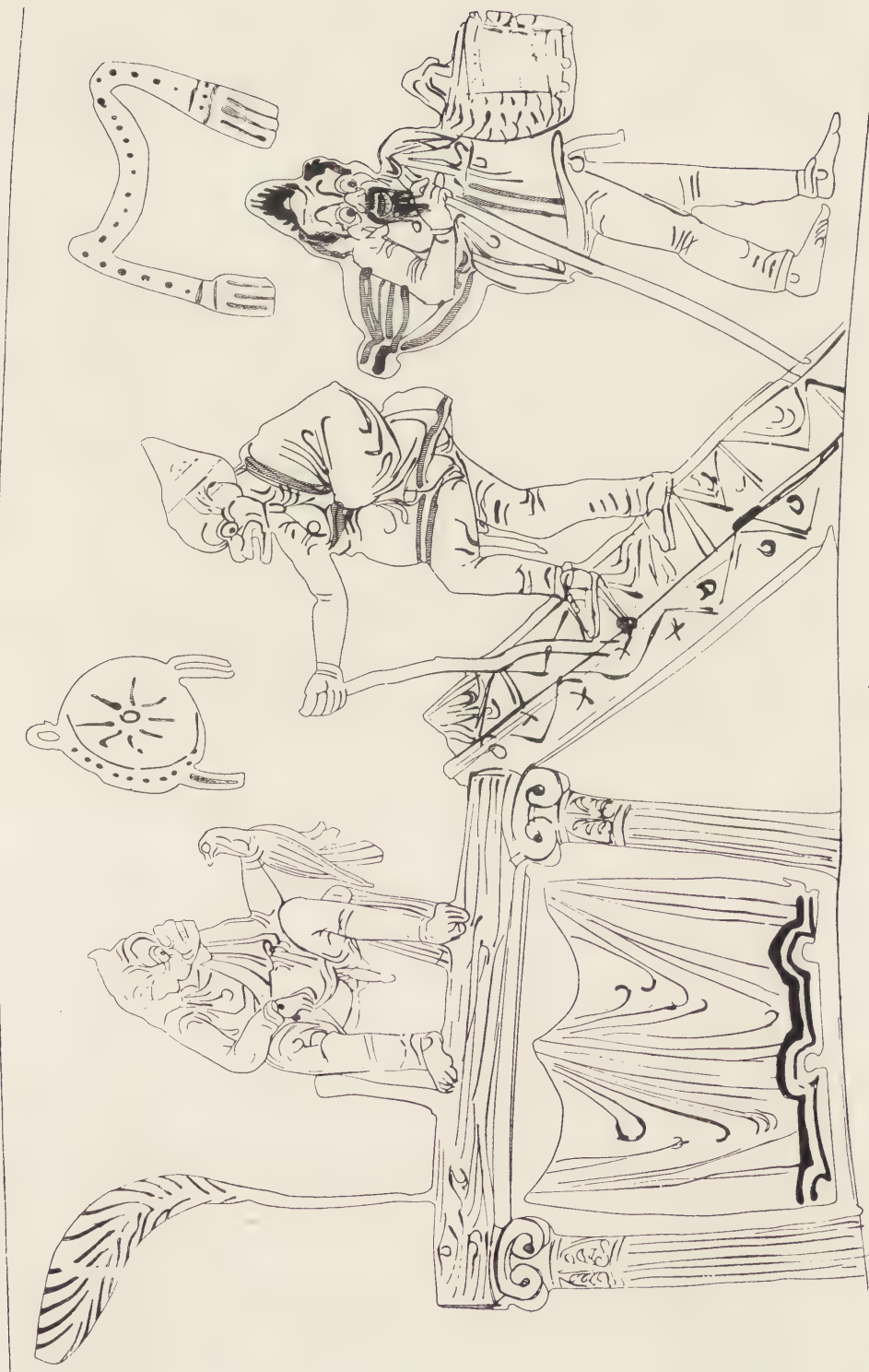



Fig. 3.

oggetto non troppo grosso. Alla sua destra è rimasto un servo, fermo, a quanto pare, ad attenderlo, e puntellantesi a un bastone, ma coi piedi stranamente rivolti verso destra. Dietro le sue spalle si vede il solito pacco; dinanzi, un oggetto che sembrerebbe una sporta, e che gli nasconde una piccola parte del lato sinistro; ma non si distingue bene se sia sorretto dalla mano del servo o da un sostegno a giogo di bilancia poggiato sulla sua spalla sinistra. Entro questa sporta sembra che il brav'uomo fissi molto intentamente lo sguardo.

Nel fondo si vedono rappresentati, a destra una benda, a sinistra un timpano. E può darsi che il secondo oggetto valga a caratterizzare l'ambiente, sebbene non si vede dove nella scena reale si sarebbe trovato il suo arpioncino.

L'impressione immediata, anche per l'analogia del vaso di Chirone, è che il vecchio sia un supplice che si rechi, o a consultare un oracolo, o ad implorare da un nume qualche grazia. E l'attore seduto sul palco, ad onta del suo aspetto mostruoso, non è privo di una certa buffonesca maestà (fig. 4). Ma se vogliamo trovargli un nome, ci troviamo dinanzi a un vero bivio.

Innanzi tutto osserviamo che l'uccello non deve avere rapporto col nodo dell'azione,[1] ma deve essere un attributo del nume. Tenere il proprio simbolo sulla palma, protendendo l'antibraccio, era gesto abituale delle statue di numi: e basterà ricordare, solo per la specialissima evidenza, l'Atena con la civetta pubblicata dal Conze.[2] Tenerlo in maniera buffonesca, era ben consentaneo all'indole della farsa fliacica: e probabilmente un motivo simile balenava alla mente d'Aristofane, quando, forse non senza suggerimento tradizionale, si figurava l'aquila, non sullo scettro, ma sul capo di Giove (*Ucc.*, 514): ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων- ἀετὸν ὄρνιν ἕστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς.

Or quest'uccello è un'aquila. Sembrano assicurarlo sì la sua grossezza, sì la forma, per la quale abbiamo un riscontro analogico nel noto rilievo del Museo di Sparta,[3] in cui troviamo, intorno all' ὀμφαλός, due aquile che ricordano la nostra assai da vicino. Quanto all'albero, non c'è dubbio: è una palma. Del terzo oggetto, il timpano, non possiamo tener molto conto, perchè, secondo osservammo, sembra piuttosto un generico ornamento del vaso.

Ma tanto l'aquila quanto la palma, non designano con assoluta esclusione un sol luogo, un solo nume: anzi si prestano ugualmente bene ad una duplice interpretazione. La palma, che aveva assistito in Delo, e in qualche modo agevolata la nascita d'Apollo, era divenuta sacra per Delfi. A Delfi, centro della terra, s'erano incon-

[1] Si potrebbe pensare che fosse un'offerta. In tal caso bisognerebbe supporre che l'avesse porta al nume, prima che il padrone accedesse al palco, il servo, che sarebbe ora disceso (già notammo che i suoi piedi son rivolti quasi di profilo a destra). Per altro, l'uccello difficilmente può essere altro che un'aquila: e le aquile non sono state mai ghiotti manicaretti.

[2] In *Festschrift für Otto Benndorf*, tav. IX, p. 176.

[3] Cfr. *Athen. Mittheil.*, XII, tav. XII, e *Ausonia*, sopra, p. 49, fig. 21. Vedi anche l'aquila in FRÖHNER, *Sale-Catalogue*, tav. 29, che qui si riproduce (fig. 7).

trate le due aquile che Giove aveva lanciate dalle due estremità del mondo. E palma ed aquile troviamo infatti nelle rappresentazioni figurate, a indicare e caratterizzare il famoso santuario.[1]

Fig. 4. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

Allora il nostro nume non potrebbe essere altri che Apollo. E quella specie di parrucca a zazzera, di colore più chiaro, che gli riveste il cranio, ben potrebbe figurare la flava cesarie del signor degli oracoli.

Ma d'altra parte, sembra anche strano vederlo privo degli attributi che più specialmente lo caratterizzano, la cetera, l'arco, l'alloro, che troviamo invece egregia-

[1] Vedi, per es., il famoso vaso di Neottolemo in *A. d. I.*, 1868, tav. E. — Cfr. Gerhard, *A. V.*, 256; Tischbein, II, tav. 24. Gli Ateniesi, come si sa, avevano dedicato in Delfi un palmizio di bronzo (Paus., X, 15, 4.5). Quanto all'aquila, basti il già ricordato rilievo di Sparta.

mente espressi nelle altre rappresentazioni fliaciche (Heydemann, *q* e *H*). Oltre a ciò, l'aquila era simbolo piuttosto delfico che d'Apollo, al quale era invece sacro il fatidico corvo. Sicchè la relazione intercedente fra il nume ed un simbolo non propriamente suo, potrebbe sembrare, anche nei limiti fliacici, troppo accentuata.

L'aquila, invece, era, come tutti sanno, il proprio attributo di Giove. Allora verrà anche fatto di pensare che, in fondo, non la sola Delfi viene caratterizzata mediante la palma; ma che questa può anche servire a designar contrade orientali.[1] Sicchè la combinazione dei due simboli c'indurrebbe a pensare piuttosto a Giove Ammone. Questi, veramente, aveva testa e corna di montone, e il viso del nostro nume sembrerebbe piuttosto scimmiesco, sebbene alcune linee mezzo evanide sopra la tempia destra[2] potrebbero per un momento far pensare ad un corno ritorto. Ma ad ogni modo l'addentellato alla sembianza assolutamente felina, strana, anzi finora unica, nelle maschere fliaciche, si vedrebbe più facilmente nel carattere teriomorfico di Giove Ammone. E del resto, nel mondo della commedia, ogni essere africano aveva naturalmente sembianza di scimmia.[3]

E questo è forse l'unico punto che potrebbe indurci a dar la preferenza al nume libico. Perchè poi, anche per celebrità, i due santuarî si equivalevano, e all'uno o all'altro pensava indifferentemente un Greco, quando si trattava di consultare l'oracolo (Aristof. *Ucc.*, 618):

κοὐκ ἐς Δελφοὺς
οὐδ' εἰς Ἄμμων' ἐλθόντες ἐκεῖ
θύσομεν.[4]

Del secondo erano più specialmente devoti i Laconi,[5] originarî creatori delle farse da cui derivarono i φλύακες. Ma queste son già sofisticherie.

Consulti d'oracoli erano assai frequenti nei drammi comici. Filocleone ne ebbe il responso che lo rendeva così intrattabile giudice (*Vespe*, 159):

ὁ γὰρ θεὸς
μαντευομένῳ μοὔχρησεν ἐν Δελφοῖς ποτέ
ὅταν τις ἐκφύγῃ μ', ἀποσκλῆναι τότε.

A Delfi s'era anche recato il vecchio Cremilo del *Pluto*, per sapere come dovesse educare il suo figliuolo (v. 32 sg.; cfr. 39).

[1] Cfr., p. es., STEPHANI, *Compte-rendu*, 1864, pagine 5, 20; *Atl.*, 1866, tav. IV; *M. d. I.*, VIII, tav. XLII; *Mon.*, 1856, tav. XIV; *Arch. Zeit.*, 1869, tav. 18; *Ib.*, 1872, p. 35; GERHARD, *A. V.*, 224-225.

[2] Più visibili nella fotografia che nella riproduzione.

[3] Cfr. il mio articolo *Ninfe e Cabiri*, in questo fascicolo d'*Ausonia*.

[4] Cfr. anche v. 716: ἐσμὲν δ' ὑμῖν Ἄμμων, Δελφοί, Δωδώνη, Φοῖβος Ἀπόλλων.

[5] PAUS. (III, 18, 4): φαίνονται δὲ ἀπ' ἀρχῆς Λακεδαιμόνιοι μάλιστα Ἑλλήνων χρώμενοι τῷ ἐν Λιβύῃ μαντείῳ.

Nel nostro vaso, come in quello di Chirone, abbiamo il consulto in azione. E vi si complicava, se non m'inganno, un lazzo buffonesco interamente consentaneo allo spirito fliacico.

Gli occhi del servo sono straordinariamente spalancati, e fissi, come lo indica benissimo la direzione delle pupille, verso l'interno della sporta (fig. 5). Ma che cosa

Fig. 5. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

conterrà questa, se non offerte, certo gastronomiche, per la divinità consultata? Allora sembrerà probabile che l'allegro compare mediti uno dei soliti tiri servili, e che le leccornie destinate al nume tra poco passeranno nel suo buzzo. E forse per meglio nascondere la vagheggiata marachella egli ha quasi voltato il dorso al padrone.

Altri potrebbe osservare, non senza fondamento, che per una concupiscenza famelica, sia pure da farsa, sembra troppo esagerata l'espressione del suo volto, che

parrebbe piuttosto sconvolto dal terrore. E badando anche ai capelli ridicolamente irti sulla fronte, potrebbe invece supporre che il servo, men saldo di cuore che non il padrone, si sgomentasse alla vista del nume bestiale, e quasi accennasse a battersela, o almeno gli volgesse la schiena, per non vederlo. La paura, come si sa, rimane uno degli eterni motivi di riso del dramma comico popolare; e gli eroi aristofaneschi ne fanno grandissimo sfoggio.[1]

La straordinaria abilità con cui è disegnato il viso del servo si può ammirare senz'altro nella riproduzione. Ed anche qui è degno di nota il suo carattere punto generico, anzi personalissimo. Specialmente mirabile è poi il tipo del vecchio. La espressione arcigna del viso, la bocca evidentemente sdentata,[2] la bazza sporgentissima, le orecchie grandi,[3] la fronte calva, gonfia, bernoccoluta, il cranio allungato,[4] dipingono con evidenza impareggiabile un δύσκολον γερόντιον, ben degno, nel suo genere, di stare a riscontro con l'εὔκολος che ha attirata la nostra simpatia nel vaso precedente.

Anche qui, dunque, la convenzionale maschera fliacica ha preso garbo, e s'è affinata in linee piene di sapore caratteristico. E una parola merita ancora il berrettino. Non soltanto Ulisse, ma anche altri personaggi fliacici portano πῖλοι più o meno aguzzi;[5] ma possiamo sicuramente affermare che nessuno è tanto pulcinellesco, quanto quello, candidissimo, che cuopre il cocuzzolo del nostro bisbetico vecchietto.

Lasciamo queste indimenticabili maschere, e veniamo alla terza rappresentazione,[6] che per l'interesse del soggetto si lascia dietro di gran lunga le altre due (fig. 6). La scena è tanto evidente che possiamo tradurla senz'altro nella sua gradazione temporale.

Due messeri si vengono a trovare, per ora non cerchiamo come, dinanzi ad un paniere, in cui, avvolto, a quanto sembra, in un panno, era infilato un uovo di straordinarie proporzioni. Uno dei due, con una specie di mazzuolo od ascia a doppio taglio, ha vibrato un colpo sovr'esso. Ed ecco, mentre ha già sollevato di nuovo il suo strumento, balzare dal guscio infranto un bambinetto senza designazione sessuale, bello, dalle chiome prolisse, che con molta vivacità tende verso di lui il braccio destro, forse rivolgendogli la parola. Sul viso dell'operatore si legge la meraviglia.

[1] Cfr. il mio lavoro già citato: *Origine ed elementi*, p. 175. E vedi anche BETHE, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, 58 seg.

[2] Cfr. ARISTOF., *Acarn.* 715; *Vespe*, 165; *Pluto*, 1059.

[3] Cfr. DIETERICH, *Pulcinella*, 150, nota 1. Per tutto ciò che riguarda lo sfruttamento comico delle peculiarità e dei difetti fisici, rimando senz'altro a queste pagine del briosissimo libro.

[4] Impossibile non ricordare che questo tratto, caratteristico già per Tersite, φοξὸς ἔην κεφαλήν, diviene poi comunissimo motivo di designazione comica. Alle note statuette di attori aggiungo una graziosa testina in terracotta del Museo di Taranto, riprodotta, in fondo all'articolo, col gentile consenso del direttore dott. QUINTINO QUAGLIATI.

[5] HEYDEMANN, *A, h, m* (Ulisse), *Q* (Neottolemo), e *Philologus*, vol. 56, tav. I (Edipo).

[6] Cratere. Altezza cm. 34. Larghezza della bocca cm. 36.5. Proveniente da Bari.

Fig. 6.

Altissimo stupore mostra il compagno di lui, alzando il braccio destro, e levando un grido. E da una porta semiaperta, nascosta dietro al battente, una vecchia spia curiosamente quanto accade.

Che rappresenta questa scena? La tradizione mitica greca rammenta parecchi esseri nati da un uovo: Τυφῶν,[1] Ἐνόρχης[2] Φάνης, Ἔρως, i Molionidi, i Dioscuri, Elena.

Alcuni sono senz'altro da escludere. Che il popolo greco immaginasse mai Tifone nato da un uovo, non credo. Tifone, come dimostrano tutti i particolari del suo mito, e come vediamo con trasparenza cristallina in Apollodoro,[3] è la personificazione d'un vulcano, l'Etna. E non si scorge proprio quale appiccagnolo ideologico avrebbe potuto occasionare, in un mito spontaneo e popolare, la nascita dall'uovo La bizzarra fantasia è, senza dubbio, frutto di combinazione erudita.

Parimenti si rivela subito seriore la storiella di Ἐνόρχης narrata dallo scoliaste di Licofrone.[4] E al periodo alessandrino sembrerebbero più precisamente accennare il suo carattere etiologico, e il motivo dell'incesto, tanto frequente nella novellistica di quel periodo.

Così pure mal c'indurremmo a vedere nel nostro bambinetto un Φάνης. Si potrebbe veramente osservare che qui ci troviamo in territorio orfico. Ma si tratta di concezione filosofica, non popolare; e d'altronde non vediamo in essa le comiche suggestioni che pur non sogliono mancare nei soggetti prescelti dai φλύακες. E lo stesso si dica dell'Ἔρως aristofanesco, che è concezione anche più rara e personale.

I Molionidi, λεύκιπποι, ἅλικες, ἰσόπαλοι, ἐνίγυιοι,[5] non sono altro se non una nuova incarnazione dei Dioscuri.[6] Ma questi furon senza confronto più popolari di quelli. Sicchè, per la identificazione del nostro bambino, rimane da scegliere fra Castore, Polluce ed Elena.

Ora, è bensì vero che da un frammento d'Epicarmo sembra si possa raccogliere che nell'antichità fosse popolare anche una versione del mito secondo la quale i due rampolli di Giove non avrebbero avuto precisamente la medesima età, e quindi, probabilmente, non sarebbero nati da un sol uovo.[7] Ma l'altra, che li

[1] Scol. II, *B*, 783: φασὶ τὴν Γῆν ἀγανακτοῦσαν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῶν Γιγάντων διαβαλεῖν Δία τῇ Ἥρᾳ· τὴν δὲ πρὸς Κρόνον ἀπελθοῦσαν ἐξειπεῖν· τὸν δὲ δοῦναι αὐτῇ δύο ᾠά, τῷ ἰδίῳ χρίσαντα θορῷ καὶ κελεύσαντα κατὰ γῆς ἀποθέσθαι, ἀφ' ὧν ἀναδοθήσεται δαίμων ὁ ἀποστήσων Δία τῆς ἀρχῆς· ἡ δὲ, ὡς εἶχεν ὀργῆς, ἔθετο αὐτὰ ὑπὸ τὸ Ἄριμον τῆς Κιλικίας· ἀναδοθέντος δὲ τοῦ Τυφῶνος, Ἥρα διαλλαγεῖσα Διὶ τὸ πᾶν ἐκφαίνει· ὁ δὲ κεραυνώσας Αἴτναν τὸ ὄρος ὠνόμασεν.

[2] Scol. *Lycophr.*, 212.

[3] I, 39 e seg. Si legga tutta la bellissima descrizione, e si tenga mente in ispecie alle parole: τοιοῦτος ὢν ὁ Τυφῶν καὶ τηλικοῦτος ἡμμένας βάλλων πέτρας ἐπ'αὐτὸν τὸν οὐρανὸν μετὰ συριγμῶν ὁμοῦ καὶ βοῆς ἐφέρετο· πολλὴν δὲ ἐκ τοῦ στόματος ἐξέβρασσε ζάλην.

[4] Φασὶ γὰρ δύο ἀδελφοὺς συμμιγέντας, Θυέστην καὶ Δαῖταν, ἐξ ᾠοῦ τεκεῖν παῖδα, Ἐνόρχην καλούμενον, ὃς ναὸν ἱδρυσάμενος Διονύσου ἀπὸ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ ὀνόματος τοῦτον ἐκάλεσεν. È evidentemente una storiella etiologica sorta in un santuario di Διόνυσος ἐνόρχης.

[5] Ibico, *Fram.* 16 (Bergk): τούς τε λευκίππους κόρους — τέκνα Μολιόνας κτάνον — ἅλικας ἰσοπάλους, ἐνιγυίους — ἀμφοτέρους γεγαῶτας ἐν ᾠέῳ — ἀργυρέῳ.

[6] Cfr. Kaibel, Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, in *Gött. Nachr.*, 1900.

[7] *Fram.* 6 (Kaibel): Ἄμυκε, μὴ κύδαζέ μοι — τὸν πρεσβύτερον ἀδελφεόν.

diceva perfetti gemelli, era senza dubbio assai più diffusa ed accètta. E parrà probabile che un autore fliacico rinunziasse alla comicità visibilmente connessa con la nascita gemina?

Mentre giungiamo così, per esclusione, a pronunciare il nome di Elena, una disamina anche rapida della leggenda che narrò la nascita miracolosa della bellissima donna mostra gli addentellati alla comicità che quella leggenda conteneva già in origine, e che andarono a mano a mano moltiplicandosi nel suo sviluppo. Non ispiaccia che brevemente io cerchi di coglierli nel loro divenire.

Il mito dell'uovo, comune a tante teogonie, dovè essere antichissimo anche nel suolo greco; e alla sua vetustà accennava anche l'uovo appeso in Sparta, nel santuario delle Leucippidi Phoibe ed Hilaira.[1]

E non di troppo più recente potremo supporre fosse la fantasia dei Δίδυμοι, i simboli della generazione.[2] Così l'uno come l'altro sembrano miti simbolici preellenici, il cui simbolismo già nell'età omerica era oscuro ai profani; e si vede facilmente la probabilità d'una loro primordiale connessione.

Tanto i Dioscuri quanto Leda avevano culto in Beozia. E pare che quella fosse in origine una demonia del culto d'Afrodite: certo al suo carattere di Ninfa, cioè di dèmone speciale, accenna anche l'amore che per lei concepì Giove.[3] In qualche disciplinamento, o religioso, o poetico, o anche popolare, delle leggende mitiche e cultuali, si stabilì naturalmente fra l'una e gli altri il rapporto da madre a figli.[4] Ma siccome una leggenda anteriore faceva nascere i Dioscuri da un uovo, si attribuì alla nuova madre il parto di quest'uovo. E cercando una ragione del mostruoso fenomeno, si pensò alla trasformazione dell'amante di lei in cigno. Così nella leggenda s'infiltrava un primo sapore burlesco.

Alla medesima cerchia di Leda apparteneva anche Elena;[5] onde si capisce anche l'escogitata sua parentela con quella e coi Dioscuri. In un luogo d'Omero sembrerebbe che Elena riconoscesse questi come fratelli solo per parte di madre.[6] Ma, naturalmente, la consanguineità si estese presto anche al padre; e la sorella dei Dioscuri fu detta anch'essa nata dall'uovo.[7]

E c'era poi un'altra leggenda, quella esposta nelle *Ciprie*, secondo la quale Elena sarebbe nata, non già da Leda, ma da Nemesi (6 Kinkel):

[1] PAUS., III, 16, 1: Ἐνταῦθα ἀπήρτηται ᾠὸν τοῦ ὀρόφου κατειλημένον ταινίαις· εἶναι δέ φασιν ᾠὸν ἐκεῖνο ὃ τεκεῖν Λήδαν ἔχει λόγος.

[2] Cfr. KAIBEL, articolo citato.

[3] Cfr. *Ninfe e Cabiri*, sopra, p. 173.

[4] Cfr. PRELLER, *Griech. Mythol.*, II³, p. 90.

[5] *Ib.*, p. 109.

[6] Γ, 236: δοιὼ δ'οὐ δύναμαι ἰδέειν κοσμήτορε λαῶν — Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα — αὐτοκασιγνήτω, τώ μοι μία γείνατο μήτηρ. Questo proverebbe forse una originaria esistenza indipendente di Elena.

[7] Il KERN (*De Orphei Epimenidis Pherecydis Theogoniis quaestiones criticae*, 12) opina invece che il rapporto di Elena con l'uovo sia anteriore. Ma non adduce ragioni.

Τοὺς δὲ μέτα τριτάτην Ἑλένην τέκε θαῦμα βροτοῖσι [1]
τήν ποτε καλλίκομος Νέμεσις φιλότητι μιγεῖσα
Ζηνὶ θεῶν βασιλῆι τέκε κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης.
φεῦγε γάρ, οὐδ' ἔθελεν μιχθήμεναι ἐν φιλότητι
5 πατρὶ Διὶ Κρονίωνι· ἐτείρετο γὰρ φρένας αἰδοῖ
καὶ νεμέσει. κατὰ γῆν δὲ καὶ ἀτρύγετον μέλαν ὕδωρ
φεῦγε, Ζεὺς δ' ἐδίωκε· λαβεῖν δ' ἐλιλαίετο θυμῷ.
ἄλλοτε μὲν κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἰχθύϊ εἰδομένη πόντον πολὺν ἐξορόθυνεν,
10 ἄλλοτ' ἀν' ἤπειρον πολυβώλακα· γίγνετο δ' αἰεὶ
θηρί', ὅσ' ἤπειρος αἰνὰ [2] τρέφει, ὄφρα φύγοι νιν.

Non si può certo disconoscere il carattere etiologico di questa versione. Elena era, nelle *Ciprie*, il mezzo di cui la divina giustizia si serviva per compiere i suoi fini — era, in linguaggio simbolico, la figlia di Νέμεσις. Poi, le varie trasformazioni di Nemesi sembrano calcate su quelle di Proteo e di Tetide; chè non si può supporre un rapporto inverso. [3] Infine quel καὶ νεμέσει (v. 6) è proprio un giuochetto: e non è certo di buon gusto.

Tali particolari non accennano davvero a una grande antichità di questa versione, [4] che tuttavia, per essere accolta in un poema di tanta importanza, dovè certo aver credito e diffusione.

Ora in essa non si parla nè di trasformazioni in cigno, nè d'uovo. Ma essendo Elena, secondo una leggenda parallela e popolare, nata da un uovo, ben presto si attribuì anche a Nemesi il parto miracoloso. Naturalmente, si determinò poi un accordo delle due versioni. E si stabilì che Nemesi generò l'uovo, Leda lo raccolse e n'ebbe cura sino al suo dischiudersi. La contaminazione era già avvenuta ai tempi di Saffo, che narrava, in tono scherzevole (65 Hiller [4]):

φαῖσι δή ποτα Λήδαν ὑακίνθῳ πεπυκαδμένον
εὔρην ὤιον.

Su per giù in questo momento la leggenda combinata deve aver trovato magnifica espressione in qualche opera poetica maggiore. Certo l'insistenza con cui nelle

[1] Non accolgo, perchè mi sembra superflua, la mutazione del τέκε in τρέφε, proposta dall'Ahrens (*Jahn's Jahrb.*, XIII, 1830, p. 195 e seg.), e accettata dal Kekulé (*Bonner Festschrift*, 1879, p. 10 e seg.). E credo che il soggetto sottinteso nella prima proposizione sia Ζεύς. Non c'è poi alcun obbligo d'intendere che i Dioscuri fossero figli di Nemesi.

[2] δεινά Welcker.

[3] Non si vede infatti che cosa, nella essenza di Nemesi, trasparentissima dal nome, potrebbe aver occasionato questa fantasia. Per Tetide e Proteo, invece, divinità marine, le metamorfosi esprimono simbolicamente il perenne tramutar d'aspetto del pelago. Le nuove teorie, giustamente in voga, sulla formazione dei miti, non devono far dimenticare che molti di questi hanno indiscutibilmente base in fenomeni naturali.

[4] S'intende che anche l'antichità del poema stesso non riesce confortata da queste osservazioni.

varie figurazioni ceramiche tornano alcuni particolari, per esempio la presenza dei Dioscuri e di Tindaro, e la deposizione dell'uovo sopra un'ara, designante a sua volta una località sacra,[1] accenna ad una fonte unica. E io la crederei piuttosto letteraria che figurata. Ma per noi è ora inutile approfondire questo punto. Solo c'interessa che in questa fase del suo sviluppo la leggenda era matura per una rappresentazione comica.

E ben presto Cratino le dava elegante veste nel suo trimetro. E certo, un'eco della sua Νέμεσις, come ne fa fede il buffo particolare della metamorfosi di Leda in

Fig. 7. Da Fröhner, *Catalogue van Branteghem Collection,* tav. 29.

oca, deve riecheggiare nella narrazione apollodorea (III, 127): Λέγουσι δὲ ἔνιοι Νεμέσεως Ἑλένην εἶναι καὶ Διός · ταύτην γὰρ τὴν Διὸς φεύγουσαν συνουσίαν εἰς χῆνα τὴν μορφὴν μεταβαλεῖν, ὁμοιωθέντα δὲ καὶ Δία κύκνῳ συνελθεῖν. τὴν δὲ ᾠὸν ἐκ τῆς συνουσίας ἀποτεκεῖν, τοῦτο δὲ ἐν τοῖς ἄλσεσιν εὑρόντα τινὰ ποιμένα Λήδᾳ κομίσαντα δοῦναι, τὴν δὲ καταθεμένην εἰς λάρνακα φυλάσσειν, καὶ χρόνῳ καθήκοντι γεννηθεῖσαν Ἑλένην ὡς ἐξ αὑτῆς θυγατέρα τρέφειν.

La storiella dell'uovo abbandonato nei campi e del pastore che lo trova, parrà facilmente calcata sul notissimo motivo che trova la sua più fulgida incarnazione nell'Edipo sofocleo. E più comica, e più probabilmente derivata dalla Νέμεσις cratinea sembrerà l'altra versione riferita da Igino (*Astron.* 8): « Nemesis... ovum procreavit quod Mercurius auferens detulit Spartam et Ledae sedenti in gremium proiecit ».

[1] Cfr. KEKULÉ, *Ueber ein griechisches Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn,* in *Bonner Festschrift,* 1879. Vedi specialmente, nell'articolo suddetto, la tavola fotografica in cui appare, sopra una stele, il simulacro di Giove.

Proprio ad un Ermete da farsa nell'esercizio di tale funzione sembrano attagliarsi i versi cratinei (108):

> Λήδα, σὸν ἔργον· δεῖ σ' ὅπως εὐσχήμονος
> ἀλεκτρυόνος μηδὲν διοίσεις τοὺς τρόπους,
> ἐπὶ τῷδ' ἐπώζουσ', ὡς ἂν ἐκλέψῃς καλὸν
> ἡμῖν τι καὶ θαυμαστὸν ἐκ τοῦδ' ὄρνεον.

Anche la λάρναξ apollodorea non mi sa troppo di commedia. E che nel dramma di Cratino ci fosse invece un cestello simile a quello del nostro vaso, si può forse indurre dal verso, che certo separato dal contesto riesce molto oscuro (110):

> Σπάρτην λέγω γε σπαρτίδα τὴν σπάρτινον,

dove Polluce spiega (10, 186): εἰ δὲ καὶ πλέγμα τι σπάρτινον ἢ σάκον σπάρτινον ἐθέλοις καλεῖν, καὶ πρὸς τοῦτο Κρατῖνός σοι βοηθεῖ ἐν Νεμέσει, κ. τ. λ.

Fig. 8. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

Dunque, il bimbo sgusciante dall'uovo è Elena, e il luogo dove avviene la scena è la casa di Leda. Ma come chiamare gli altri personaggi del dramma?

Quanto a quello che compie l'azione principale, mi pare che corra spontaneo al labbro il nome di Efesto. Questo nume s'era esercitato a un giuoco simile nella famosa nascita d'Atena. E lo strumento che adopera è il medesimo che in alcune figurazioni gli serve ad alleggerire la testa di Giove, [1] e che in moltissime altre designa appunto la sua qualità di fabbro celeste. [2] Meno frequente è certo la rappresentazione di un Efesto vecchio; ma è pur tanto naturale che uno scrittore di farse non concepisse sotto forme giovanili un marito così poco felice.

Meno ovvia sembra la identificazione del suo compagno. Nondimeno, in via ipotetica, credo si possa pensare a Giove.

In un vaso già della collezione Branteghem (tav. 29), che qui si riproduce (fig. 7), vediamo il solito altare, sulla cui sponda sinistra c'è l'uovo, sulla destra l'aquila scesa or ora, tra lo stupore di Tindaro e di Clitemestra e il terrore di Leda e di altre due fanciulle che fuggono. Quel che abbia voluto significare il ceramografo mi sembra abbastanza chiaro. Ancora un momento, e il messaggero di Giove avrà colpito col

[1] GERHARD, *A. V.*, tav. 2, 3-4.
[2] Cfr., p. e., *Compte-rendu*, 1863, pp. 5, 133; *M. d. I.*, V, tav. 35; GERHARD, *A. V.*, 39; LABORDE, *Vases Lamberg*, I, 52, 53, etc.

becco il guscio, e la fanciulletta bellissima emergerà a meravigliare la terra.[1] Nel nostro vaso Giove scenderebbe a presenziare egli stesso l'operazione che nella figurazione seria del mito affidava, più dignitosamente, all'alato ministro. Che poi l'onnisciente signore dei numi dimostri sì alta meraviglia, non può stupire. Pulcinella non si è mai piccato di razionalismo. E d'altronde, anche un poeta epico, narrando una tale scena, difficilmente si sarebbe astenuto dall'immaginare una simile meraviglia.

Fig. 9. Da fotografia del dott. Michele Jatta.

Per un Giove fliacico il nostro attore è poi più che presentabile (fig. 8). Sembra in evidente relazione di superiorità di fronte al compagno martellante, che compie l'azione materiale, ed ha evidentemente aspetto meno fine e dignitoso. È un uomo nel vigor dell'età, d'aspetto florido, e, relativamente ai tipi fliacici, non brutto. Ha il capo cinto d'una benda con le code svoazzanti. Che non abbia alcuno dei soliti attributi, non significa. Nell'alto Olimpo, e sia pure un Olimpo fliacico, noi lo troveremo certo sfolgorante in soglio, col suo bravo scettro sormontato dall'aquila, e con il fulmine alato. Ma nelle sue scappatelle terrestri lasciava questi compromettenti segni del suo potere, viaggiava in incognito. E assolutamente gemello del nostro Giove è quello che troviamo sotto il balcone d'Alcmena nel celebre vaso del Vaticano (*I* Heyd.): nè meno gli rassomiglia quello[2] che in un altro vaso ha già incominciato a scalare il sospirato balcone.

E chi sarà infine la donna (fig. 9)? A Leda non possiamo certo pensare. Quando avvenne la nascita portentosa, ella era nel pieno fulgore della sua bellezza: e in forma di donna bellissima la vediamo rappresentata in tutte le figurazioni serie del mito. Ora, a giudicare dai vasi che possediamo, sembra che nelle farse fliaciche le vecchie solamente e gli esseri femminili più laidi fossero rappresentati in forma di orride megere, per lo più camitiche; e che le giovani, invece, le donne dichiarate belle dal mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa.

[1] Un'aquila compare anche nel vaso *C* del KEKULÉ (*Arch. Zeit.*, 1853, tav. LIX). E si può pensare che il motivo, certamente poetico, appartenesse al fonte letterario.

[2] L'osservazione che qui non si tratta di Alcmena perchè Giove non si recò da lei con una scala, sembra priva di qualsiasi fondamento. Anche una volta, un φλύαξ non era una composizione razionalistica.

Svelte, flessuose, belle, son le Menadi così spesso folleggianti tra gli attori fliacici (Heyd. *B*, *i*, *s*, *x*): il visino della donna che schiude l'uscio all'amante (*a*), s'intravvede capriccioso e piacente; graziosa è la giovane che ruba il vino ad Eracle (*t*), graziose sono Arianna (?) (*E*), Alcmena (*I*, *b*), Era legata da Efesto al trono (α), Alceste ricondotta ai vivi da Eracle e da Ermete; [1] una certa vaghezza appare anche nella donna trascinata da Eracle (μ), e nell'altra che innanzi ad un tempio riceve da un giovine un oggetto involto in un panno; [2] infine, il nuovo Mnesiloco del vaso *t* stringe in mano una maschera visibilmente non brutta.

Fig. 10. Da fotografia al dott. Michele Jatta.

Dunque, non Leda, ma, probabilmente, una delle sue ancelle, adibita, chi sa, alla custodia dell'uovo.

Sbigottita forse dall' arrivo dei due personaggi, s'è rimpiattata dietro la porta, e spia curiosamente quanto avviene. Motivo comico, questo del παρακούειν δεσποτῶν ἅττ' ἂν λαλῶσι (Aristof., *Rane*, 750) che dai precursori d'Aristofane sino ai nostri giorni è stato sempre diletto agli autori ed agli spettatori di commedie popolari. Così pure tradizionale sembrerebbe in qualche modo il picchio onde si origina qualche stupendo o pauroso prodigio. A Pindaro ne risale forse l'invenzione. [3] E il motivo, in origine sublime, prima di assumere l'ultimo travestimento comico nella satira lucianea, pare fosse sfruttato dal dramma satiresco, almeno a giudicare dalle frequenti rappresentazioni di Satiri martellanti il suolo a farne emergere Cora o Gea.[4] Certo nel nostro vaso esso ha trovato una molto felice applicazione.

[1] *Römische Mittheilungen*, 1900, tav. VI.

[2] DÖRPFELD und REISCH, *Das griechische Theater*, p. 323.

[3] *Olimpie*, VII, 35 e seg.

[4] *A. d. I.*, 1830, tav. I. K. Cfr. *M. d. I.*, 1856, tav. XVII.

La espressività, la vita di tutta la scena si apprezza senza esegesi. La vivacità del gesto della bambina ci fa quasi sentire le parole, i versi, quasi direi, sgorganti dalle sue labbra: quasi risuona alle nostre orecchie il grido di stupore levato da Giove. E si veda come nella figura d'Efesto (fig. 10), è acutamente osservato dal vero e magistralmente espresso il leggero sollevamento sulle punte dei piedi, che consegue naturale all'innalzarsi delle braccia che sostengono un corpo pesante, mentre tutto il corpo si incurva leggermente in avanti, per effetto e a contrappeso della massa di ferro che lo trascina indietro.

Si osservi ancora il virtuosismo addirittura nipponico con cui son tratteggiate le due mani che sostengono il mazzuolo. E poichè ci è pur venuta espressa la reminiscenza suggerita, non solo da questo, ma anche dagli altri due vasi esaminati, si dica se la figura dell'ancella spiante non sembra addirittura balzata fuori da una pagina della *Mangwa* di Hokusai. E non si attaglierebbero a queste nostre scene fliaciche alcune delle parole con cui Edmondo Goncourt caratterizza l'arte del sommo pittore giapponese?[1]

Ma non voglio troppo insistere in questo esame che non potrebbe avere interesse se non estetico.

A ben altra importanza potrebbe assurgere, se fosse possibile un confronto con le altre rappresentazioni fliaciche. Ma di quasi nessuna d'esse troviamo riproduzioni fotografiche; e fondarsi sui disegni sarebbe far opera più che vana. Ben sarebbe desiderabile che si pubblicasse in repliche fotografiche tutto il corpus fliacico. E più sarebbe da augurare che tale pubblicazione vedesse la luce in Italia, nella patria di queste farse bizzarre, dalle quali trassero ispirazione le grottesche e vivaci composizioni che dopo tanti e tanti secoli attraggono ancora il nostro spirito con indicibile fascino.

ETTORE ROMAGNOLI.

[1] EDMOND DE GONCOURT, *Hokousaï*. Vedi specialmente p. 116.

UNA BASE ISTORIATA DI MARMO

NUOVAMENTE ESPOSTA NEL MUSEO VATICANO.

Sulla provenienza di questo singolare monumento non si hanno altre notizie che quelle date da Ennio Quirino Visconti:[1] « trovato in uno scavo sull'Esquilino in villa Negroni ». Ora si sa di parecchi scavi avvenuti nella villa Negroni,[2] ma non precisamente a quale di questi debbasi la sua scoperta. Si può credere per congettura che esso provenga dagli scavi fatti verso la metà del secolo XVIII, e così almeno ritenne lo storiografo della villa, Vittorio Massimo, fondandosi sopra un'indicazione contenuta in una perizia manoscritta, la quale diceva: « Nell'anno 1750 fu trovato un bassorilievo di marmo storiato, che fu venduto zecchini 100 ».[3] Il fatto è che nelle descrizioni e negli inventari della villa, sia prima, sia dopo di quell'anno, non si trova alcun'altra indicazione che gli si possa riferire.[4]

Circa l'anno 1778 era in casa del pittore inglese Collino Morison, come si deduce da una stampa di G. B. Piranesi,[5] e poco dopo nel 1788 compariva nel Museo Pio-Clementino (vol. IV, tav. 25); ma anche qui non aveva vita molto fortunata.

[1] *Museo Pio-Clementino,* IV, tav. 25, p. 51 nota.

[2] Questa villa, detta prima di Montalto dal cardinale di Montalto, Felice Peretti, poi papa Sisto V, che la fece erigere, venne in seguito in potere dei Savelli, che la vendettero nel 1696 al card. Negroni. Dalla famiglia Negroni passò nel 1784 a Giuseppe Staderini che pose in vendita i monumenti che vi erano raccolti e molti dei quali furono comprati da Pio VI per il Museo Vaticano. Da ultimo nel 1789 la villa fu acquistata dal marchese Camillo Massimo, donde essa ebbe anche il nome di villa Massimo.

[3] Vittorio Massimo, *Notizie storiche della villa Massimo,* Roma, 1836, p. 213.

[4] Una notizia che potrebbe far nascere qualche dubbio in proposito è quella contenuta nel *Diario* di Cassiano Del Pozzo (nato nel 1588, morto nel 1657) conservato nel Cod. V. E. 10 della Biblioteca Nazionale di Napoli, e pubblicato dallo Schreiber nei *Berichte üb. d. Verhandlung. d. Kön. Sächs. Gesell. zu Leipzig,* vol. 37 (1885), pp. 97-118; la quale accenna all'esistenza nella villa Montalto di un « basamento triangolo, nel quale è un Triclinio simil'a quello che è nel muro con le testate che sono. Un' altro basso rilievo di non so che Cerua che uien munta da un Pastore, con due Pezzi simili » (p. 108). Triclinio è la denominazione consueta data dal Del Pozzo e dagli altri archeologi del tempo alla rappresentazione d'Icario; e qui si parla di due bassorilievi di tal soggetto nella villa Montalto. Rimane fuori di questione il bassorilievo « che è nel muro »: al monumento vaticano invece potrebbero far pensare il basamento e il bassorilievo con la « Cerua che vien munta »; ma per identificare il basamento vaticano con quello indicato dal Del Pozzo bisognerebbe supporre nel suo diario due errori grossolani: che avesse detto cioè basamento *triangolo,* invece di basamento quadrangolare, e che avesse considerato come un basamento staccato quello della cerva, che sta invece su uno dei lati più brevi del basamento stesso Sembra pertanto più logico ammettere che il basamento vaticano sia affatto diverso da quello triangolare veduto dal Del Pozzo, e che questo, come molti altri, siasi smarrito nelle varie vicende a cui la villa andò soggetta. Cfr. intorno a ciò Fr. Hauser, *Die Neu-Attischen Reliefs,* Stuttgart, 1889, p. 192 e seg.

[5] Vol. V, *Candelabri, sarcofagi,* ecc. Roma, 1778. Nelle tavole 42-43 sono incise, come base ad un vaso,

Destinato per la sua forma a far da base, senza che gli scavi abbiano ridonato il monumento che gli apparteneva, esso fu adattato a cimelii diversi e fu anche più volte cangiato di posto. La prima volta fu sottoposto ad una statuetta equestre di cacciatore dell'età degli Antonini, attribuita comunemente all'imperatore Commodo,

Fig. 1.

e fu collocato così nell'andito di accesso dalla Galleria delle Statue al Gabinetto delle Maschere [1] (fig. 1). La statuetta equestre fu in seguito trasportata nella Sala degli Animali, e il il basamento ricomparve più tardi nel Braccio Nuovo, nel mezzo del lato destro di contro alla statua del Nilo, e sopra di esso venne collocata una copia antica del noto gruppo delle tre Grazie, che furono vedute ed ammirate prima dal Winckelmann nel palazzo Ruspoli,[2] e, venute poi in possesso di un certo Pietro Vitali, furono incise in rame e riprodotte dal Guattani nelle sue *Memorie enciclopediche* (tom. V, p. 113 e segg.). Ma anche qui non doveva rimanere a lungo;

due facce del nostro monumento, e nella nota alla tavola 43 è detto espressamente: « Il monumento su cui qui posa il sullodato vaso si vede in casa del signor Collino Morison pittore ed antiquario inglese ». Intorno al Morison, per quel poco che si sa, vedi NAGLER. *Künstler-Lexicon,* vol. IX, p. 499.

[1] Vedi PASQUALE MASSI, *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino,* Roma, 1792, p. 85; e un' incisione a stampa di Vincenzo Feoli, intitolata: « Parte seconda della parete sinistra della Galleria lunga del Museo Pio-Clementino umiliata alla Santità di nostro Signore Pio Papa Sesto », la quale sta in una raccolta di grandi incisioni non numerate aventi tutte per soggetto le nuove sale e gallerie del Museo Pio-Clementino. Intorno al Feoli, vedi NAGLER, *Künstler-Lexicon,* vol. IV, p. 277.

[2] *Storia delle arti del disegno*, ediz. di Milano, 1779, tom. I, p. 243.

e verso l'anno 1825 esso venne tolto di là e trasportato nel magazzino del Museo,[1] dove è rimasto fino al luglio scorso, quando, in occasione di alcuni mutamenti, fu tratto di nuovo alla luce e collocato nella galleria dei busti in mezzo al secondo scompartimento.

* * *

Il monumento è di piccola mole, ma pur si raccomanda agli studiosi e a tutti gli amatori del bello per l'elegante proporzione delle parti per i bassorilievi che ne adornano le facce e furono già argomento di lunghe discussioni, e per le ottime condizioni di conservazione in cui si trova.[2] Pochi e di lievissimo conto sono i restauri che ha subìto, e questi riguardano soltanto le estremità delle foglie d'acanto e delle volute sovrapposte delle quattro testate d'angolo, qualche frammento degli spigoli dei listelli, tanto quello superiore quanto l'inferiore, e l'estremità della coda della centauressa a sinistra in una delle facce più lunghe; per cui il monumento nulla ha perduto della sua forma genuina e della sua integrità.

Per intero esso fu riprodotto soltanto due volte: la prima dal Visconti nel *Museo Pio-Clementino* (vol. IV, tav. 25), e la seconda dal Welcker nelle sue aggiunte alle *Abhandlungen* di G. Zoega (tav. III e IV); più volte e in parecchie pubblicazioni[3] fu ripetuta la faccia che mostra il così detto rilievo d'Icario; mancava però di tutte una riproduzione veramente fedele, quale soltanto può darla la fotografia. Di qui la ragione principale di questa pubblicazione e dei brevi appunti che l'accompagnano, i quali varranno, se non altro, a richiamare sul curioso cimelio l'attenzione degli archeologi e degli artisti.

* * *

Ara sepolcrale fu detto questo monumento da Ennio Quirino Visconti che per primo lo illustrò (loc. cit., p. 51 e seg.); ma deve ritenersi piuttosto come un basamento fatto per sostegno di qualche *anathema* (vaso, tripode, piccolo gruppo sta-

[1] Lo afferma il GERHARD, *Hyperboreisch-Röm. Studien f. Arch.*, parte I (Berlin, 1833), p. 149. Cfr. *Beschr. d. Stadt Rom* di PLATNER, GERHARD, ecc., (Stuttgart u. Tübingen, 1834), vol. II, parte 2ª, p. 97, nota.

[2] Qualche dubbio sull'autenticità del monumento fu emesso nell'opera già citata di FR. HAUSER, *Neu-Att. Reliefs*, p. 193 (Stuttgart, 1889); ma in essa l'autore giudicava da un gesso del Museo di Berlino, e dalle incisioni, non sempre fedeli; e i suoi sospetti derivavano sopratutto dalle incerte notizie intorno al luogo e al tempo del rinvenimento e dalla diversità delle rappresentazioni riunite sulle quattro facce del monumento. Ora che esso è tornato alla luce, ed è possibile un esame diretto, credo che ogni dubbio in proposito debba scomparire.

[3] In PIRANESI, vol. V (*Candelabri, sarcofagi, tripodi*) tav. 43: nella tav. 42 riproduce quella delle facce minori che rappresenta il capriolo attaccato alle mammelle della madre; MILLIN, *Mythologische Gallerie*, tavola 66, n. 263; MOSES, *A collection of antique vases*, ecc., tav. 129; GUIGNIAUT, *Religions de l'antiquité*, tav. 126, n. 477. Nei *Denkmäler der alten Kunst* del WIESELER (tom. II, n. 671) è riprodotta la faccia opposta nella quale i due Eroti abbruciano le farfalla sulle torce. Non ho potuto vedere le riproduzioni che si trovano citate del Roccheggiani e del Bouchard. L'intero monumento è riprodotto e illustrato ora dall'AMELUNG, *Die Sculpturen d. Vat. Museums*, vol. II.

tuario, ecc.) di marmo o di metallo [1] dedicato ad una divinità, probabilmente a Bacco. [2] Esso è un blocco di marmo lunense avente la forma di un parallelepipedo, che misura m. 0.50 di altezza computandovi le zampe, e 0.91 di lunghezza per 0.595 di spessore computando lunghezza e spessore sui listelli della cornice, e posa su quattro zampe a foggia di chimere. Supponendo per un istante che queste siano tolte, ognuna delle quattro facce del monumento prende l'aspetto di una trabeazione d'ordine ionico o corinzio, in cui manchi l'architrave, sostituito dai piedi delle chimere e della gola lesbica (*kyma*) rovesciata, a foglie, racchiusa fra due listelli: segue il fregio propriamente detto con rappresentanza figurata a bassorilievo, e sopra di esso una semplice modanatura ad ovoli: dopo il fregio la cornice, e in ogni angolo tre foglie d'acanto, delle quali quella di mezzo sorregge una voluta, mentre dai fianchi si svolgono rame ondulate, che s'incontrano a metà di ciascun lato con fiori fra loro simmetricamente annodati: chiude la trabeazione un abaco liscio rettilineo che sembra appoggiare sulle quattro volute.

La parte più interessante del monumento sono i bassorilievi d'ispirazione ellenistica, che si vedono nei quattro lati del fregio e che non hanno apparentemente alcun legame fra loro.

Nella faccia che si può ritenere la principale, e che determina il carattere votivo del monumento, campeggia in mezzo la figura di Dioniso barbato (fig. 2). Avvolto in ricco mantello, egli si appoggia col gomito sinistro ad un piccolo satiro, e con la testa leggermente inclinata guarda verso un letto convivale, dietro il quale pende un'ampia cortina che occupa nello sfondo i tre quarti della scena. Sul letto giacciono due figure: l'una semieretta di giovane uomo sbarbato, nudo dalla cintola in su, che, stendendo il braccio destro in segno di meraviglia, volge la faccia attonita per l'inaspettata comparsa del nume; l'altra di giovane donna distesa bocconi di fianco a lui, la quale, puntellando col gomito destro la faccia, guarda innanzi a sè in atto di osservazione. Presso il letto si distingue sul davanti una tavola a tre piedi con la suppellettile della mensa, e un piccolo satiro nudo, accorrendo verso il nume, si

[1] La forma di tali basamenti poteva variare secondo il gusto dell'artista e la qualità del dono: una delle più antiche e più usate, insieme a quella cilindrica, è la quadrangolare. Vedi E. Reisch, *Griechische Weihgeschenke,* fasc. VIII delle *Abhandl. d. Arch.-Epigraph. Semin. d. Univ. Wien*, 1890, p. 87 e segg. Un esemplare simile al nostro è quello offerto dalla così detta *base Casali* del Museo Vaticano (cortile ottagono, n. 44) coi celebri bassorilievi relativi alle origini di Roma, la quale si ritiene dovesse sostenere qualche statuetta di Marte o di Marte e Venere insieme. Vedi W. Helbig, *Führer in Rom,* I, p. 95. L'Amelung, loc. cit., ritiene invece con Fr. Hauser che il basamento abbia significato e destinazione funeraria.

[2] Come esempio di doni votivi ricordati nelle iscrizioni, cito quelli di un basamento triangolare del Museo archeologico del Castello Sforzesco di Milano, dove il dedicante offre a Mercurio *dracones aureos libr*(*arum*) *quinque adiectis ornament*(*is*) [*e*]*t cortinam.* Vedi A. De Marchi, in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo,* vol. XXXIX. 1896, p. 995 e seg. e F. Barnabei, in *Notizie degli Scavi,* 1896, p. 466 e segg. Parecchi altri esempi di doni votivi consistenti in vasi, statue, are coi rispettivi basamenti, ricordati nelle iscrizioni, sono raccolti dallo stesso A. De Marchi in *Culto privato di Roma antica*, II (Milano, 1903), p. 106, nota 1.

china a sciogliergli i sandali, affinchè egli pure possa prender posto nel tratto del letto a destra, non ancora occupato. Dietro di lui si svolge il *tiaso* composto di cinque figure. Vien primo un giovane satiro danzante col pedo [1] nella destra, seguono un Sileno coturnato che suona la doppia tibia, quindi un altro satiro danzante che con la destra in alto agitava probabilmente una fiaccola e con la sinistra pare stringere sul petto il collo di un otre, da ultimo una menade ebbra che regge con la destra un oggetto rotondo, probabilmente un timpano, ed è sostenuta sotto le ascelle

Fig. 2. Basamento Vaticano.

da un altro Sileno. La scena si chiude da questa parte con una statua di Priapo vista di profilo dalle ginocchia in su, e posta sopra un basamento quadrangolare a guisa di erma.

Una rappresentazione quasi eguale è ripetuta più volte in tavole intere o frammentarie di marmo o di terracotta; ma gli esemplari meglio conservati e più vicini al nostro sono tre bassorilievi di marmo, l'uno dei quali si trova nel Museo britannico, l'altro nel Museo del Louvre e il terzo nel Museo nazionale di Napoli.[2]

[1] Negli altri bassorilievi consimili del Museo Britannico, del Louvre e di Napoli è un tirso; e un tirso troncato nell'estremità superiore dal listello doveva forse essere rappresentato anche qui nell' intenzione dell'artista.

[2] Sono tutti e tre egregiamente riprodotti in TH. SCHREIBER, *Die Hellenistischen Reliefsbilder*, Leipzig,

Essi concordano col nostro nel numero e nella disposizione delle figure, ma ne differiscono nello sfondo e in alcuni particolari della scena. Questa, nei bassorilievi citati, è molto più ampia e specialmente più alta,[1] e al di là della cortina lascia vedere il fianco di due edifici di diversa altezza; sul davanti a sinistra mostra un piccolo pilastro con vaso sovrapposto, e dietro di esso una colonnetta che sostiene un'erma a tre fronti, tra il pilastro e la tavola uno sgabello, e su questo, nei bassorilievi di Parigi e di Londra, alcune maschere sceniche raggruppate. A destra poi manca in tutti e tre la statua di Priapo, e solo nel bassorilievo di Londra, in quella vece, compare in un piano superiore un giovane satiro che trattiene l'estremità pendente di un festone che orna il tetto dell'edificio maggiore, il tempio. Nei frammenti e nelle terrecotte la variante più notevole sta nella figura della donna che, invece di giacer distesa sul letto, appare per lo più seduta ai piedi dell'uomo.

Come ognun vede, si tratta di una composizione artistica, la quale, al modo stesso di molte altre, avendo incontrato il favore dell'antichità, fu riprodotta e adattata a monumenti diversi e per diversi scopi; ma il nucleo fondamentale di tutte è sempre Dioniso, il nume più popolare dei festeggiamenti pubblici dell'Ellade, e, per così dire, iniziatore e patrono della poesia drammatica, che appare col suo seguito festante nella casa di un mortale da lui favorito, per godere della sua ospitalità. Fra le molte avventure che la mitologia greca gli attribuiva vi era quella dell'ospitalità da lui trovata presso l'attico Icario, al quale insegnò la coltivazione della vite; e però la rappresentazione di questo incontro, come la fantasia del popolo poteva sceneggiarlo, sarebbe stata prescelta da quei devoti del nume che volevano testimoniargli con un oggetto figurato la propria gratitudine.[2] Una tale interpretazione fu lungamente discussa tra gli archeologi; ma, posta da parte la questione di una derivazione mitica, tutti oramai si accordano nell'opinione che il soggetto della rappresentazione sia la visita di Dioniso a qualche personaggio, poeta od attore, da lui favorito in un concorso drammatico.[3] Un'altra questione fu fatta sul prototipo del bassorilievo; se esso sia stato creato a scopo decorativo, o non piuttosto come tavola votiva per essere esposto in qualche tempio o recinto sacro; ma anche qui

1894, tav. XXXVII-XXXIX. Vedi l'elenco compiuto delle varie riproduzioni, prima in O. Jahn, *Archäologische Beiträge*, Berlin, 1847, p. 198; poi in Fr. Deneken, *De theoxeniis*, Berlin, 1881, p. 50 e segg.; in Fr. Hauser, *Die Neu-Attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889, p. 189 e seg.; in E. Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, (*Abhandl. d. arch. Seminares in Wien*, 1890, vol. VIII, p. 27 e seg., nota 2, e p. 31, nota 3); in H. B. Walters, *Catalogue of the terracottas in Brit. Museum*, London, 1903, p. 386. Aggiungi a questi da ultimo W. Amelung, *Die Sculpturen d. Vatican. Museums*, I, Berlin, 1903, p. 713 e seg. e L. Pollak, *J. v. Kopf als Sammler*, Rom, 1905, p. 6 n. 17.

[1] Il basamento del Vaticano nei lati più lunghi misura m. 0.91 × 0.50, il bassorilievo del Museo britannico m. 1.50 × 0.91, quello del Louvre m. 1.36 × 0.80, quello del Museo di Napoli m. 1.33 × 0.67.

[2] Questa interpretazione fu formulata così per primo da O. Jahn, *Arch. Beiträge*, p. 208 e seg.

[3] Vedi Deneken, op. cit., p. 50; Friederichs-Wolters, *Die Gipsabgüsse ant. Bildw.* (Berlin, 1885), p. 724, cfr. p. 819 e seg.; Hauser, op. cit. p. 148 e Reisch, op. cit., p. 30 e seg.

quasi tutti gli archeologi respingono la prima ipotesi, e, senza escludere che in talune riproduzioni e varianti sia manifesto il motivo del ricordo funebre,[1] accettano in generale la seconda; ritengono cioè che il prototipo fosse una composizione votiva dedicata a Dioniso da un qualche attore o poeta drammatico.[2] Nulla impediva poi

Fig. 3. Basamento Vaticano.

che, una volta creato il tipo, questo fosse ripetuto in seguito come motivo ornamentale.

D'indole affatto diversa è la rappresentazione scolpita sulla faccia opposta (fig. 3). Si vedono in mezzo di essa due genietti alati (Eroti), i quali, sopra la fiamma di due torce appoggiate a due piccole basi rotonde a tre piedi, sostengono per le ali una farfalla, mentre con atto di dolore che ricorda il virgiliano *subiectam... aversi tenuere facem* (*Aen.*, VI, 224), voltano il capo di fianco e si soffregano piangendo gli occhi con le dita. Il genietto di sinistra mostra la punta delle ali ripiegata all'insù. Di fianco a lui appare una centauressa, la quale ha legata intorno al capo una tenia

[1] A. Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, vol. I, p. 32.

[2] Secondo E. Reisch il prototipo si concretò nella seconda metà del IV secolo, mentre l'applicazione di un tal soggetto alla glorificazione di un morto è uno sviluppo posteriore, perchè e nella leggenda e nelle credenze la visita di Dioniso avviene presso un vivo: loc. cit., p. 31 e seg.

piega un ginocchio delle zampe anteriori a terra, e, tenendo con una mano il tirso, porge l'altra per aiuto ad una fanciulla vestita di nebride, che ha nella destra un corto bastone,[1] e si appoggia con esso alla groppa della fiera come per saltare a terra. A destra s'avanza al galoppo un centauro con la pelle di una testa di fiera in capo: egli tiene un pedo in una mano, e, con l'altra accostata all'orecchio, stringe i lembi estremi di una tenia volgendo indietro la faccia, come per ascoltar meglio

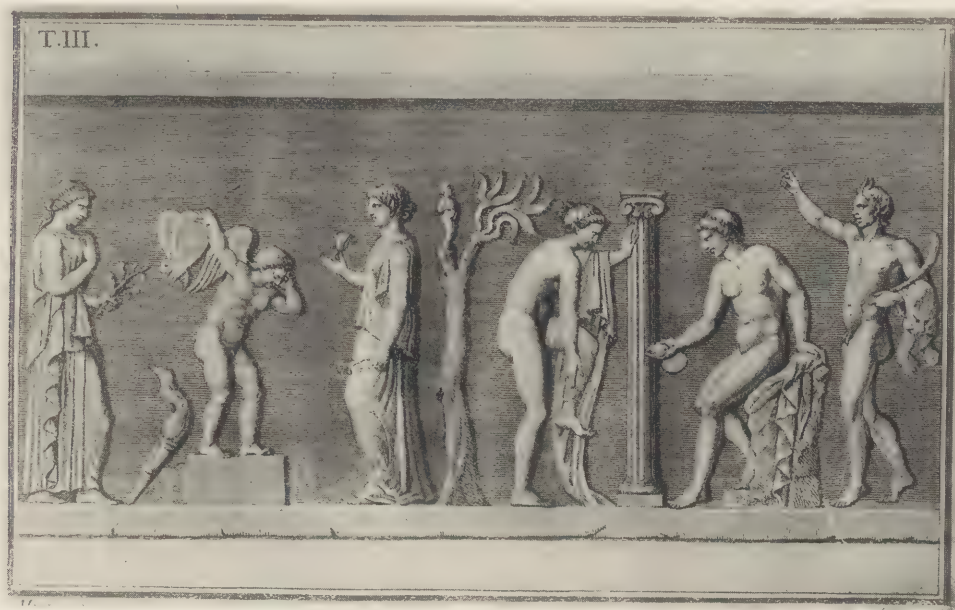



Fig. 3-A. Cratere Chigi (Guattani, *Mon. Ant.*, t. III).

il giovane satiro. Questi infatti, che sopra una pelle di pantera gli siede in groppa, va toccando con un grosso plettro la lira,[2] e guarda verso il mezzo della scena con un'espressione non ben distinta se di riso o di ribrezzo.

Che cosa possa significare all'ingrosso questa rappresentazione s'intravvede abbastanza facilmente. Fin dal I secolo av. Cr. la farfalla fu per gli antichi simbolo non solo della forza vitale comune a tutti gli esseri, ma sopratutto dell'anima umana,[3] che

[1] I primi illustratori di questo bassorilievo (vedi Gerhard e Bunsen, *Beschreib. der Stadt Rom,* II, 2, p. 101) parlano espressamente di torcia e fiaccola. Al presente la cosa non si può affermare in modo assoluto, perchè l'estremità dell'oggetto che si confondeva con la coda della fiera, per un guasto subìto dal marmo, è mancante, e quel tanto che resta può interpretarsi così per la parte diritta di un pedo o bastone, come per un semplice flauto, o per il fusto di una torcia. Certo è che il tratto visibile di quest'oggetto è liscio e non ha nulla di eguale alle due grosse torce che si vedono ardere in mezzo, formate di parecchi bastoncini legati in fascio a più riprese

[2] Si tratta veramente di un giovane satiro: le orecchie appuntate e la coda sono evidenti. Cfr. Gerhard e Bunsen, op. cit., p. 101.

[3] Una trattazione esauriente della farfalla come realtà e come simbolo della vita e dell'anima umana nella

anela al possesso dell'eterno amante, e invaghita di lui lo cerca per ogni dove, più volte illusa, ed erra, come direbbe Dante (*Purg.*, XXX. 131-132),

... imagini di ben seguendo false
che nulla promission rendeno intera.

Così l'alato insetto, come ebbro d'amore, va cercando e ricercando senza posa durante il giorno i fiori più olezzanti e più leggiadri a cui dissetarsi, e, quando la notte non gli permette di scernere i colori, insegue perdutamente ogni fiammella, finchè ne resta acciecato e consunto.[1] Ma questa ricerca affannosa non si compie senza che ne rimanga, almeno in parte, offuscato il candore col quale le anime uscirono alla vita nelle spoglie terrene; nè basta la morte a ricondurle allo stato primitivo; e però esse vanno sottoposte a diversi tormenti e devono espiare le colpe e gli errori commessi: altre trasportate in balìa dei venti, altre sommerse nel fondo del mare, ed altre purificate dal fuoco:

... aliae panduntur inanes
suspensae ad ventos, aliis sub gurgite vasto
infectum eluitur scelus, aut exuritur igni.[2]

Il fuoco delle passioni e specialmente quello dell'amore fu la causa dei più gravi errori, e il fuoco deve essere lo strumento della purificazione. Ed ecco che Eros, l'essere misterioso e lontano verso il quale l'immortale farfalla ha diretto i suoi voli appassionati, diventa il carnefice esecutore della fatale sentenza, e con le sue mani stesse, benchè repugnante, accosta l'incauta alla fiammella espiatoria.

Il concetto fondamentale di questa rappresentazione, più volte espresso dall'arte antica,[3] è reso ancor più facile all'intelligenza da un bassorilievo del famoso cratere Chigi, del quale diamo qui la riproduzione[4] (fig. 4).

letteratura e nell'arte classica fu fatta da LUDOLF STEPHANI, in *Compte-Rendu de la Commission Impérial Archéologique pour l'année 1877* (St.-Pétersbourg, 1880), pp. 87, 89, ecc.

[1] Pure ad una farfalla è rassomigliata l'anima del defunto in un' iscrizione riferita già dallo STEPHANI, loc. cit., p. 78 (= *C. I. L.*, II, 2146), la quale dice: *heredibus mando etiam cinere(m) ut m[eum vino spargant ut super eum]* *volitet meus ebrius papilio.*

[2] Così descrive Virgilio le condizioni delle anime prima e dopo la vita in un celebre passo dell'*Eneide*, lib. VI, vv. 724-751.

[3] Vedine un'ampia enumerazione nello studio citato dello STEPHANI, p. 103 e seg. Vedi inoltre ROSCHER, *Mythologisches Lexikon*, III, 1, p. 155 e seg.

[4] Rendo qui pubbliche grazie a S. E. il principe don Mario Chigi, il quale permise gentilmente che il prezioso monumento venisse fotografato. Esso si trova collocato in una sala d'anticamera dell'appartamento occupato dall'Ambasciata austriaca presso la Corona d'Italia. Debbo perciò un ringraziamento anche a S. E. l'ambasciatore, il quale aggiunse il proprio consenso a quello del principe Chigi. Questo cratere fu trovato negli scavi di Porcigliano nel 1780, e fu riprodotto più volte in parecchie incisioni, le quali derivano tutte da quella data dal GUATTANI, nei *Monumenti antichi inediti*, Roma, 1784, tav. II e III, p. XXV e segg. La riproduzione che qui si offre ai lettori è la prima, per quanto io sappia, a base fotografica. L'altezza del cratere è di m. 0,84, comprendendo in essa la base, la

Ad un piccolo rialzo del terreno sta appoggiata una torcia accesa, e un Eros, ritto sopra un piedistallo quadrato contiguo al rialzo, sporge sopra la fiamma una

Fig. 4. Cratere Chigi.

gran farfalla tenendola per le ali con la destra, mentre volge la faccia e la persona dall'altra parte e preme la mano sinistra sugli occhi in atto di piangere. Anche qui Eros

quale però è di marmo diverso e potrebbe anche non essere antica: l'altezza del corpo del vaso è di circa m. 0.52, delle figure è in media di m. 0.27. Vedi FR. MATZ e F. v. DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, III, p. 117 e seg. Alla nota bibliografica ivi riportata aggiungi il lavoro citato dello STEPHANI, p. 102 e segg.; BAUMEISTER, *Denkmäler*, III, 1425; ROSCHER, *Mythol. Lex.*, III, 155; PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, V, 2455, VI, 535.

è l'autore involontario del supplizio a cui è sottoposta la misera Psiche; [1] ma ad esprimere più chiaramente la legge fatale dalla quale è costretto, l'artista ha rappresentato dietro di lui a sinistra la figura di Nemesi, la giustizia punitiva, nell'atteggiamento consueto di giovane donna ritta, vestita di lungo chitone senza maniche, la quale stringe con la destra l'orlo del chitone sotto la gola, reca nella sinistra un ramoscello con otto bacche di forma oblunga, e veglia attentamente perchè abbia esecuzione la pena stabilita. [2] Di fronte a lei a sinistra, quasi a raddolcire l'espressione della scena, vedesi la figura di Elpis, la speranza, anch'essa vestita di lungo chitone senza maniche, che tiene in una mano distesa lungo il fianco un ramoscello con cinque bacche oblunghe, e nell'altra piegata sul gomito un fiore (di melagrano?), il premio riserbato a chi avrà sofferto con pazienza e superata la prova. Anche in questo rilievo ritroviamo dunque svolto il concetto dell'anima umana che si purifica dalle scorie terrene per mezzo del fuoco, e l'azione simbolica compiuta da Eros, con la presenza di Nemesi e di Elpis, senza aggiunta di figure accessorie, è rappresentata con tanta chiarezza e con tanta sobrietà di mezzi, che non lascia luogo ad alcun dubbio.

Non così nel bassorilievo Vaticano, il quale in alcune parti secondarie richiede una più attenta riflessione. Perchè, per esempio, due Eroti invece di uno solo, o una farfalla invece di due? Perchè i due centauri e i due cavalieri, gli uni e gli altri di sesso diverso e in diverso atteggiamento? Una spiegazione molto ovvia, ma che non si potrebbe difendere dalla taccia di superficialità, sarebbe quella che attribuisse questo raddoppiamento di figure ad una ragione ornamentale di simmetria. Se è vero però che la ricerca della simmetria o di un' armonica distribuzione delle parti non si deve escludere da qualsiasi composizione di gruppi statuari di bassorilievi e di pitture antiche, è certo pur anche che una tale ricerca non può mai essere addotta come ragione unica ed esclusiva per un vero artista. Già per i due Eroti alcuni pensarono ai due genî funerari che si vedono con le torce rovesciate comunemente ai lati dei sarcofagi, altri invece alle passioni personificate che per legge fatale tormentano l'anima nella vita; ma è forse più verosimile vedere in essi rappresentate

[1] L'identificazione della farfalla con Psiche in questi monumenti è confermata da altre rappresentazioni, in cui, invece dell'insetto alato, è raffigurata una fanciulla dalle ali di farfalla. Vedi, per esempio, il dipinto pompeiano analogo al nostro bassorilievo, riprodotto in ROSCHER, *Mythol. Lex.*, vol. cit., p. 162, nel quale appare Psiche con ali di farfalla seduta e trattenuta dietro per le braccia da un Eros, mentre un altro le accosta la torcia accesa al petto. Dietro l'infelice appare la figura tipica di Nemesi. Questo con altri esempi consimili raccolti vedi in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, vol. VI, p. 534 e segg.

[2] Anche l'identificazione di Nemesi è accertata da altri monumenti che così la rappresentano (ROSCHER, loc. cit., p. 154 e seg.) e dai testi letterari dell'età alessandrina, nei quali Nemesi è spesso invocata dagli amanti come vendicatrice delle infedeltà vere o supposte delle loro belle, e viceversa. Vedi ROSCHER, loc. cit., p. 133.

le figure contrapposte di Eros e di Anteros,[1] che già si contesero fra loro il possesso dell'essere amato e insieme fanno ora da testimoni ed esecutori della pena che gli è inflitta. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che le due figurine, eguali fra loro nell'atteggiamento, differiscono per la forma delle ali, distese in quella a destra, e ripiegate nella punta all'insù in quella a sinistra; e questo ripiegamento nelle ali è appunto notato dagli archeologi come segno caratteristico della figura di Anteros.[2]

I due centauri dovrebbero servire a designar meglio il luogo in cui avviene la purificazione dell'anima, cioè gl'Inferi, sulle porte dei quali Virgilio li descrive (*Aen.*, VI, 286) — *centauri in foribus stabulant* — mentre la fanciulla a sinistra rappresenterebbe l'ombra di un defunto pervenuta già alla mèta e in atto di smontare per subire la pena: il tirso, la nebride, le tenie che svolazzano intorno alle teste dei centauri indicherebbero che la giovinetta morta era stata iniziata ai misteri di Bacco. Tale a un dipresso è il pensiero espresso dal Welcker (Zoega, *Abhandlungen*, p. 384) ed esposto dal Gerhard (op. cit., p. 101), i quali citano per raffronto la composizione di un bassorilievo pubblicato nella *Galleria Giustiniani* (II, tav. 107), in cui si vedono a sinistra un centauro che porta in groppa un Amorino, a destra una centauressa con una piccola Psiche, in mezzo un altro Amorino più grande che suona la tibia e ai lati piante con frutti e putti che li raccolgono: il tutto poi dovrebbe raffigurare la vita felice delle ombre nei campi Elisi dopo aver superata la prova suprema.

Ma per ammettere senz'altro questa spiegazione, bisognerebbe ritenere come dimostrato che tutto il basamento sia un monumento sepolcrale non solo, ma dedicato alla memoria di uno o due iniziati ai misteri di Bacco. Al contrario, essendosi esclusa la prima ipotesi, viene a cadere anche l'altra che esso possa riferirsi a persone defunte ascritte ai misteri, e conviene cercare una interpretazione più larga, più generale, e che s'accordi insieme con l'intimo senso che gli antichi attribuivano al culto di Dioniso, come divinità rappresentante la forza produttiva in tutti i suoi aspetti dalla nascita alla morte.

Ora, se si confrontano fra loro le due facce del basamento esaminate sin qui, nel contrasto fra le due composizioni, è facile veder simboleggiata l'eterna vicenda che regna sovrana delle sorti umane; cioè il continuo rifluir dell'essere attraverso le fasi opposte della gioia e del dolore, della vita e della morte. Nell'una di esse infatti è rappresentato uno dei momenti più belli della vita terrena, quale doveva

[1] Vedi intorno a queste ipotesi GERHARD e BUNSEN, nella *Beschreibung der Stadt Rom*, II, parte 2ª, p. 100. Per lo STEPHANI, loc. cit., p. 102 fine, i due amorini rappresentano « eine doppelte Liebes-Neigung der Seele ».

[2] Vedi GERHARD e BUNSEN, loc. cit., e i due monumenti riprodotti in BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, 499. Cfr. ROSCHER, *Mythol. Lex.*, I, 1343 (FURTWÄNGLER); PAULY-WISSOWA, I, 2354 e seg. (WERNICKE) e VI, 491 (WASER).

apparire al genio artistico del popolo greco: il poeta o l'attore trionfante che celebra con l'amica la vittoria riportata in una gara pubblica. Nulla manca in quell'ora alla sua felicità: per lui sono le gioie del banchetto, dell'amicizia e della gloria, e il nume stesso titolare della festa corona con la sua presenza e col suo corteo il lieto convegno. Nell'altra invece è raffigurato il momento più pauroso e più triste, quello in cui l'anima espia col fuoco le colpe di cui si è macchiata, un momento triste sì, ma necessario e lieto pel suo fine, la felicità, per la quale, secondo la dottrina platonica, dal mondo degli spiriti essa fu mandata a ravvivare la creta mortale. Ciò posto, nella giovinetta che sta per smontare a sinistra, si può vedere l'anima che è arrivata al luogo dell'espiazione, dove già un'altra, sotto forma di farfalla, subisce la pena prescritta, e dove anch'essa dovrà alla sua volta purificarsi nel fuoco; e nel giovane satiro, che suona la lira, si può riconoscere uno dei compagni di Dioniso che si affretta incontro all'ospite gentile, per accoglierla festosamente e scortarla nel mondo nuovo che l'aspetta.

Una tale spiegazione è confermata dal confronto con le rappresentazioni del cratere Chigi. Ivi pure, osservando attentamente le due faccie opposte, si ritrova espresso il medesimo concetto, e come quella già descritta raffigurante l'espiazione di Psiche simboleggia in modo evidente le sorti umane nella vita di oltretomba, così l'altra può considerarsi una rappresentazione simbolica dei piaceri terreni (fig. 5).

Si vedono in mezzo, ai due lati di un'elegante colonnetta ionica, due donne ignude. L'una ritta a sinistra si appoggia con una mano alla colonna, portando sul braccio il mantello che tocca con lo strascico il suolo, e, mentre piega alquanto il ginocchio sinistro, allunga la mano destra con le dita distese al collo del piede, come per adattarvi meglio una specie di armilla a spirale,[1] della quale si distinguono quattro giri.[2] L'altra a destra sta seduta sopra un blocco informe di pietra, coperto dal mantello, appoggia il palmo della sinistra al sedile, tiene nella destra lo specchio,[3] e si china leggermente in avanti guardandosi in esso, forse per studiarvi qualche nuova acconciatura del capo. Dietro le sue spalle compare un satiro con due sottili cornetti sulla fronte, che s'avanza sulla punta dei piedi, porta sul braccio sinistro una pelle di fiera, ed alza la mano destra con l'indice teso e le altre dita ripiegate sul

[1] È quell'ornamento particolare conosciuto col nome greco di περισκελίς, trapiantato nel latino *periscelis*, voce usata anche da ORAZIO, *Epist.*, I, 17, 56, e spiegata da PORFIRIO, ibid.: *ornamentum pedis circa crura.*

[2] Così giustamente anche lo ZOEGA (*Abhandlungen*, p. 387). L'affermazione che si trova in MATZ-VON DUHN (op. cit., III, p. 117) non è esatta. È vero che di questo fermaglio appaiono a tutta prima soltanto tre giri, ma guardando attentamente si vede anche il quarto, ed esso poi è perfettamente sensibile al tocco.

[3] Lo specchio è racchiuso in un astuccio bivalve a cerniera, che si apre come un libro: la donna lo tiene aperto in posizione orizzontale, e il coperchio ricade verticalmente dietro il palmo della mano. Uno specchio di egual forma è descritto dal FURTWÄNGLER in *Annali dell'Istituto*, 1877, p. 185, tav. d'agg. *M.*

pollice come in atto di attenzione e d'invito.[1] All'estremità sinistra della scena sopra l'ansa, e più precisamente dietro la figura di Elpis, si vede un tronco d'albero con

Fig. 5. Cratere Chigi.

due rami, l'uno dei quali tagliato porta una statuetta itifallica di Priapo rivolta a destra:[2] vedi sopra fig. 3-A. Quest'ultima figura con l'albero ricorda in modo speciale

[1] L'albero con la statuetta di Priapo non si vede nelle due riproduzioni che diamo dalle fotografie, perchè viene a trovarsi proprio nello spazio intermedio fra le due scene opposte. La riproduzione che demmo sopra (p. 268) è l'incisione annessa alla prima pubblicazione del cratere in GUATTANI, *Monumenti antichi inediti*, I, (Roma, 1784), p. XXV, tav. III.

[2] Può sorgere il dubbio che invece di un satiro si

l'erma e la mezza figura itifallica che si vede rappresentata nella prima faccia del basamento vaticano, e indica un luogo dedicato al riposo e ai piaceri della vita. Ivi è rappresentato un avvenimento straordinario a cui aggiunge lustro la presenza di Dioniso col *tiaso:* nel cratere invece una delle scene più comuni del gineceo, spesso riprodotta nelle pitture vascolari,[1] quella dell'abbigliamento, quando, subito dopo il bagno, le giovani donne si occupano specialmente della loro persona e studiano la scelta degli ornamenti più adatti: il satiro poi significa probabilmente il piacere e il desiderio che nascono insieme dalla contemplazione delle belle forme, ed è posto qui per indicare che la scena va considerata nel simbolo e non nella realtà.[2] In ogni modo è certo che anche nel cratere Chigi è simboleggiato il perpetuarsi dell'essere tra le opposte vicende del nascere e del morire.

Ritornando ora al basamento vaticano, restano ad esaminare i bassorilievi delle due facce minori (figg. 6 e 7). Essi non hanno un'importanza speciale, ma, posti come intermezzi fra le rappresentazioni dei due lati maggiori, mostrano scene pastorali di paesaggio.

Nella faccia a sinistra del cosidetto bassorilievo d'Icario, quella che al presente guarda Monte Mario (fig. 6), si vede in mezzo un giovane pastore nudo, appoggiato ad un grosso bastone; dinanzi a lui un capriolo attaccato alle mammelle della madre, la quale volge indietro il capo verso il piccino, mentre una pastorella, seduta su di un frammento di roccia, col mantello che le cade dalle spalle sulle ginocchia lasciandole scoperto per metà il corpo, si china in avanti e trattiene con le mani il piccolo quadrupede, perchè con movimento incomposto non disturbi la madre. Dietro il pastore, verso l'estremità destra del bassorilievo, sopra un alto piedestallo cilindrico si vede di profilo una statua di Ercole che porta sulla spalla destra la clava, e tiene raccolta sul braccio sinistro la pelle di leone con un oggetto, che rassomiglia alle piccole borse che si vedono in mano alle statue di Ermes, di età ellenistico-romana. È il tipo dell'Ercole in riposo proprio dello stile libero del V secolo av. Cr.[3]

Una scena consimile si trova rappresentata nella faccia opposta (fig. 7). Qui un pastore barbuto sta mungendo una capra, mentre una pastorella vestita di chitone,

abbia qui rappresentato Pane in forme umane. Il fatto è che nell'arte ellenistica i caratteri degli uni si confondono con quelli dell'altro. Vedi ROSCHER, *Mythol. Lex.*, III, 1, p. 1432, § 14. Il Furtwängler (*Annali dell'Istituto,* 1877, p. 218, nota 1) dice a proposito della nostra figura che « sta in mezzo fra Satiro e Pane ».

[1] Vedi, per esempio, *Compte-Rendu de la Com. Impér. Archéolog. pour l'année 1861,* p. 5 e seg. (Pietroburgo, 1862), e atlante, tav. I.

[2] Diversa affatto è l'interpretazione che ne diede lo ZOEGA, in *Abhandlungen,* pp. 52, 88, 385 e seg. A p. 387 egli dice che una faccia rappresenta l'espiazione di Psiche, l'altra la ferita di Afrodite. In questa la colonna ionica indicherebbe la tomba di Adone: la donna a sinistra sarebbe Afrodite, col piede sinistro fasciato, quella a destra la ninfa di Byblos che sta per somministrare alla dea qualche unguento contenuto nella patera che ha nella mano destra: il Satiro dietro in atto di scherno additerebbe la statuetta di Priapo come per dire che quello fu la causa del malanno. Non mi indugio a discutere questa interpretazione, perchè ognuno può vedere da sè quanto sia arbitraria.

[3] Vedi ROSCHER, *Mythol. Lex.*, I, 2, p. 2156 (Furtwängler).

che riproduce nei tratti quella precedente, tien fermo l'animale pel capo accarezzandone la barba. Dietro il pastore, sopra un plinto rotondo, si vede a sinistra di profilo la statua di Elpis, col braccio sinistro disteso, e nel resto eguale in tutto a quella del cratere Chigi, e dietro di lei, come nel medesimo cratere, è raffigurato un albero dal grosso tronco che si biforca in due rami.

Si osservi la perfetta corrispondenza fra le due rappresentazioni. In entrambe a destra vien prima la statua di una divinità diritta e di profilo; segue la figura

Fig. 6. Basamento Vaticano.

di un pastore ritto nella prima e seduto nell'altra: poi un animale pastorale, un capriolo femmina che dà il latte al piccino nella prima, e una capra che si lascia mungere nell'altra: da ultimo una giovane pastorella seduta nella prima, ritta nella seconda, che si contrappone al pastore ritto nella prima e seduto nella seconda.

Qui dove mancava il legame di una rappresentazione determinata, l'artista ha voluto dare alle figure della sua composizione una distribuzione armonica, da cui l'occhio ritraesse, come da un ameno paesaggio, una grata impressione di pace, e l'intento suo si può dire perfettamente raggiunto. Le due piccole scene si possono

ascrivere alla classe dei rilievi pittorici. Esse appaiono perciò dettate da quello stesso sentimento che ispira la poesia idillica alessandrina: studiata semplicità ed eleganza, tutto il bello della natura campestre senza alcuna mescolanza di cose e d'immagini che possano dare un'impressione sgradevole. Così voleva il gusto di quella civiltà raffinata, e l'arte ellenistica che ne raccolse il fiore, insieme agl'idillii e agli epigrammi conservati dalla letteratura, ne ha tramandato esempi numerosi, i quali non

Fig. 7. Basamento Vaticano.

possono dispiacere all'età nostra così affine a quella nel sentimento artistico. E come prodotto notevole di quest'arte va considerato il basamento vaticano.

Già su tavole e tabelle votive di marmo o di terracotta, in sarcofagi, vasi e pitture apparivano spesso ed erano accolti con favore i motivi di Dioniso e d'Icario, di Eros e di Psiche e dei paesaggi pastorali, che erano entrati, per così dire, a far parte del repertorio artistico degli scultori e dei pittori dell'età greco-romana; [1] ma

[1] Per le rappresentazioni di Dioniso ed Icario, di Amore e Psiche, vedi sopra p. 265 e seg. nota 2, e p. 269 nota 3; per i paesaggi pastorali cfr. specialmente la notizia citata del *Diarium* di Cassiano Del Pozzo (*Berichte der Kön. Sächs. Gesellschaft*, 1885, p. 108 e sopra, p. 261, nota 4), e la tav. LXXIV della *Galleria Giustiniani*, vol. II, già citata dall'HAUSER, *Neu Attischen Reliefs*, p. 193.

non è scarso merito per l'artista che nell'età imperiale fermò su di essi l'attenzione, l'averne fatta una scelta giudiziosa e l'averli distribuiti armonicamente intorno al blocco di marmo che egli doveva istoriare. L'opera sua di saggio eclettismo, con minor modestia e con maggior verità, potrà paragonarsi a quella di Orazio, il quale *apis Matinae — more modoque — grata carpentis thyma per laborem — plurimum*... componeva *operosa carmina;* ed egli pure potrà ripetere a buon dritto per sè la preghiera di Properzio (III, 1, 1-2):

Callimachi manes et Coi sacra Philetae,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.

Roma, dicembre, 1907.

B. NOGARA.

STATUINE IN BRONZO DI GUERRIERI GALLI.

Con felice intuizione il Gamurrini pubblicando una figurina di bronzo, trovata a Talamone, qui riprodotta a fig. 1, proponeva di riconoscervi un guerriero gallo.[1] Oltre che dalle armi, l'attribuzione del Gamurrini era suggerita dal luogo del trovamento, illustre per l'ultima, grandiosa vittoria romana sui Galli d'Italia dell'anno 225.[2] Il Milani, per la foggia dell'elmo a punta incurvata alla maniera frigia, pensa che la figurina possa piuttosto rappresentare un regulo frigio-galato.[3] Il Brizio finalmente, sebbene egli stesso dica, che debbono essere accolte con circospezione le notizie degli antichi scrittori relative ai Galli combattenti a capo scoperto, pure, appunto per la presenza dell'elmo, ritiene che la statuetta non possa rappresentare un Gallo.[4]

Non credo pertanto inutile riesaminare la questione, tanto più che ritengo possano far famiglia con la statuina di Talamone i guerrieri rilevati sul dossale della sedia marmorea di palazzo Corsini, in Roma, e due altre figurine inedite del Museo Kircheriano. Non posso qui riprendere l'esame del singolare monumento di palazzo Corsini già più volte pubblicato[5] ma meritevole ancora di un ampio studio complessivo di tutti i suoi rilievi, e mi limito a descrivere brevemente le tre statuine.

A) Guerriero caduto col ginocchio sinistro a terra, ma ancora in atto di difendersi protendendo lo scudo ellittico con umbone rilevato, e vibrando con la destra un colpo di spada. Ha un elmo a punta ripiegata in avanti, breve tunichetta di stoffa grossa con cintura orizzontale e alle gambe gli schinieri (fig. 1). Altezza m. 0.12. Museo Archeologico di Firenze. Da Talamone.

B) Guerriero che corre all'assalto, protendendo nella sinistra lo scudo e sollevando con la destra un'arma ora mancante.[6] Ha in capo un elmo a calotta emisferica fornito di paranuca e di paragnatidi, in dosso una tunichetta senza maniche, molto breve con una piccola appendice tondeggiante sul davanti ὡς ῥύσαιτο περὶ χροῒ μήδεα φωτός. Sulla tunica un balteo, che cinge la vita, sorregge una spada piuttosto

[1] *Not. scavi,* 1888, p. 686.

[2] Polyb., II-23-31; Diod., V-29; Zonaras, VIII-20; Oros., IV-13.

[3] Milani, *Mus. topografico dell'Etruria,* p. 92 e nota 112, cfr. pag. 280.

[4] Brizio, *Il sepolcreto gallico di Montefortino,* in *Mon. Lincei,* IX, col. 754 e nota 2.

[5] V. per le citazioni Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom,* III, p. 125; per la riproduzione *Mon. dell'Ist.,* XI, tav. 9.

[6] Vedi su quest'arma, p. 286.

lunga la cui impugnatura viene a trovarsi quasi sotto l'ascella. Lo scudo è oblungo e rilevato in mezzo a lunga spina carenata (fig. 2). Alt. m. 0.075. Museo Kircheriano, n. d'inv. 5418. Provenienza ignota.

C) Guerriero stante che tiene con la destra una lancia poggiata col calcio in terra, e con la sinistra sostiene imbracciato lo scudo (fig. 3). Ha in capo un elmo a calotta con bottone tondeggiante sul sommo e grande paranuca. Indossa una tunica senza maniche, uguale di taglio, ma alquanto più lunga di quella del guerriero precedente; su di essa passa una cintura orizzontale che sostiene una spada affatto simile a quella dell'altro guerriero con alta elsa che giunge quasi sotto l'ascella. La lancia non lunga arriva appena all'altezza dell'elmo (manca l'estrema parte della punta) lo scudo è, come quello della statuina descritta, oblungo con umbone a spina fortemente carenata. Alt. m. 0.09. Museo Kircheriano. Provenienza ignota.

Fig. 1. Statuina del Museo Archeologico di Firenze.

I guerrieri e i cacciatori della sedia Corsini, mostrano vesti, spade, scudi, perfettamente simili a quelli delle nostre statuette; gli elmi uguali di forma non hanno però paranuca.

Nessuno prenderà certo queste figure per guerrieri greci o romani; per riconoscere con relativa certezza a quale nazionalità dovremo attribuirli, consideriamo separatamente i pezzi della loro armatura.

Elmo. — Quello della figurina di Talamone (fig. 1) è di una forma che non pare abbia limiti geografici e cronologici ben definiti, e serve perciò poco al nostro scopo. In ogni modo non è necessario pensare alla Frigia, come propone il Milani,[1] pel semplice fatto che la punta dell'elmo è ripiegata in avanti. Qualunque elmo di cuoio o d'altra materia poco resistente può presentare quella ripiegatura, e per il nostro caso è interessante ricordare, che elmi di cuoio si sono trovati in tombe galliche della Francia[2] e che non mancano altre figurine forse di Galli, in ogni modo non certo di Frigi, che presentano l'elmo così ripiegato.[3]

Nella statuina di fig. 3, l'elmo è a forma di calotta sferica con orlo leggermente ribattuto intorno alla fronte e grande paranuca che scende a coprire l'occipite. Al vertice è un bottone lenticolare. L'elmo della fig. 2 è simile a questo; il bottone

[1] *Mus. topogr.*, p. 92 e nota 112.

[2] Fourdriguier, *Les casques gaulois à forme conique*, p. 8 e p. 19.

[3] Ghirardini in *Not. scavi*, 1888, p. 80, statuine di Este (fondo Baratela).

sul vertice è ora mancante, ma forse esisteva in origine, perchè al suo posto è un foro. È una forma che non ha nulla di comune con l'elmo ellenico che appare con un aspetto ben definito e ben distinto dal nostro già in età molto arcaica.[1] La forma d'elmo che meglio si accosta a questi esemplari è quella più volte rinvenuta in Italia in bronzo e in ferro e in più varietà, come appare dai nostri disegni schematici (fig. 4). Non ho sicura notizia di esemplari con ampio paranuca, quale è quello delle nostre figurine,[2] ma come alla forma primitiva affatto semplice si annettono le παραγναθίδες, s'intende, che possa essersi dato maggiore sviluppo a quel rudimentale paranuca che esiste già nelle forme più semplici.[3] Sulla distribuzione geografica di tali elmi, ecco quanto ho potuto raccogliere: [4]

Fig. 2.
Statuina di bronzo
del Museo Kircheriano.

Gallia Transalpina e paesi d'Oltralpe: Anfreville (Normandia), un esemplare, Viollet-Le Duc in *Rev. arch.*, 1862, vol. V, p. 225; *Rev. de l'Éc. d'anthrop.*, 1902, p. 66. — Coolus (Marne), un esemplare, Read, *Guide to the antiquit. of the early iron age in Brit. Mus.*, p. 68, fig. 59. — Weisskirchen, un esemplare, Much, *Kunsthist. Atlas*, tav. XC, fig. 1. — Deschmann in *Mitth. der anthropol. Gesellschaft in Wien*, 1883, vol. XIII, p. 210. — Ungheria, tre esemplari, Hampel, *Antiquités préhist. de la Hongrie*, tav. XII; Reinecke in *Arch. Ertesitö*, 1898, p. 311.[5]

Gallia Cisalpina e Piceno: San Martino in Strada (Milano), un esemplare, Castelfranco in *Bull. di pal. it.*, 1883, p. 196, tav. VIII, fig. 16. — Bologna, tre esemplari, uno dei quali con iscrizione (etrusca?), Brizio in *Notizie degli scavi*, 1881, p. 214; id., in *Atti e memorie della R. Deput. di St. Patria per la Romagna*, III serie, vol. V, a. 1887, pp. 18 e 24 dell'estratto, cfr. anche dello stesso *Nuova situla di br. tro-*

[1] Cfr. *Mon. Lincei*, XIV, p. 274.

[2] Non oso asserire che possa ricondursi a questo tipo di elmi un esemplare, trovato in Inghilterra, del British Museum (READ, *Guide to the antiquit. of the early iron age in Brit. Mus.*, p. 68) che avrebbe la stessa forma di calotta e più un ampio paranuca. Ricordo però, che una relazione del Dominici su scavi di Todi, disgraziatamente non illustrata, e non sufficientemente chiara, parla di « un elmo di bronzo, integro, che posava sopra una fascia semicircolare di rame, larga m. 0.12, la quale, secondo il prof. Milani, era una falda o tesa dell'elmo per difendere il collo ». L'elmo sembra nel resto del tipo dei nostri, e pare avesse un paranuca largo cm. 12 (*Not. scavi*, 1891, p. 332).

[3] Che quel leggero risvolto sia un paranuca e non una visiera è mostrato dall'esemplare intatto di Montefortino: *Mon. Lincei*, IX, tav. VI, come fu fatto osservare dal BRIZIO, *Ibid.*, p. 749.

[4] Un volume di FRANZ VON LIPPERHEIDE, *Die Helme der alten Zeit* annunciato come di prossima pubblicazione nel 1898 (cfr. *Prähistorische Blätter*, 1898, p. 49) pare non sia più uscito; almeno ne ignorano l'esistenza bibliotecari e librai di Roma. Però avendo il Lipperheide donato al Museo di Berlino la sua raccolta, ne diede una notizia in *Arch. Anzeiger*, 1905, p. 15 lo SCHROEDER.

[5] Una certa somiglianza con questi elmi hanno anche tre esemplari germanici pubblicati dal LINDENSCHMIT, *Alterthümer unserer heidn. Vorzeit*, I, fasc. 11, tav. 1, n. 1-3.

vata a Bologna, in *Atti e memorie della Deputazione di St. Patria per le prov. dell'Emilia*, 1884, p. 34 dell'estratto e *Mon. dei Lincei*, IX, col. 753. — Monterenzo (Bologna), un esemplare, Brizio in *Not. scavi*, 1882, p. 432. — Riolo (Bologna), un esemplare, Brizio in *Not. scavi*, 1891, p. 307. — Montefortino (Ascoli), diciassette esemplari, Brizio in *Mon. dei Lincei*, IX, p. 748. — Monte Rolo San Vito (Pesaro), un esemplare con iscrizione, Brizio in *Monumenti dei Lincei*, IX, p. 643, per l'iscrizione: Fabretti, *Primo supplem. alle antiche iscr. italiche*, p. 17, n. 106. — Serra San Quirico (Ancona), due esemplari, *Not. scavi*, 1891, p. 307. — San Ginesio (Macerata), un esemplare, Silveri-Gentiloni in *Not. scavi*, 1886, pag. 44. — Fermo (Ascoli), un esemplare, Silveri-Gentiloni in *Not. scavi*, 1887, p. 156. — Dintorni di Macerata, un esemplare conservato nel Museo di Pesaro, *Not. scavi*, 1886, p. 44.[1]

Fig. 3. Statuina di bronzo del Museo Kircheriano.

Etruria e Umbria: Perugia, sei esemplari, Micali, *Mon. inediti*, p. 339, tav. LIII-6; Carattoli in *Not. scavi*, 1886, p. 221 e 1887, p. 167. — Orvieto, due esemplari, Conestabile, *Pitture murali e supp. etrusca*, tav. XII-4; Ancona, *Le armi*, p. 7, n. 13. — Talamone, vengono forse di qui due esemplari nel Museo di Firenze (Sala del carro di Chianciano) vi sono poi i modelli, Milani, *Mus. topografico*, p. 93; *Studi e materiali d'arch. e num.*, I, p. 140. — Vulci, un esemplare, *Mus. Greg.*, I, tav. XXI-1. — Potassa (Grosseto), un esemplare, Ancona, *Le armi*, p. 8, n. 15. — Tra Acquaviva e Montepulciano (Siena), un esemplare, Ancona, *Le armi*, p. 7, n. 10. — Todi, due esemplari, *Not. scavi*, 1891, p. 332. — Cervetri, un esemplare nella collezione Augusto Castellani. — Castel d'Asso, un esemplare in proprietà del marchese Patrizio Patrizi.

Samnium: Pietrabbondante (Bovianum vetus), due esemplari, Fiorelli, *Cat. del Mus. di Napoli - Armi*, nn. 64, 65.

Lucania: Paestum, un esemplare, Lindenschmit, *Alterthümer uns. heidn. Vorzeit*, I, fasc. III, tav. 2, n. 4.

[1] Due elmi di Lozzo e due di Pozzale nel Cadore non figurati (*Not. scavi*, 1888, pp. 69 e 72) sembrano essere del tipo conico, che credo debba essere tenuto distinto dal nostro.

Apulia: Canne, un esemplare, Gori, *Mus. Etr.*, I, tav. CLXXVII. — Canosa, un esemplare, Naue in *Prähist. Blätter*, 1898, p. 49, tav. V. — Luoghi ignoti dell'Apulia, due esemplari, Schumacher, *Bronzen von Karlsruhe*, nn. 696 e 698.

Provenienza ignota: Un esemplare nel Museo Kircheriano, num. d'inv. 5528; Uno già nella collezione Ancona (ora?), Ancona, *Le armi*, supplemento, n. 16. — Uno nel commercio antiquario in Roma nel 1885 (poi?) *Bull. di pal. it.*, 1885, p. 32. — Due nel Museo Etrusco Gregoriano. — Uno nel Museo Archeologico di Firenze (Sala del carro di Chianciano). — Uno nella Biblioteca Nazionale di Parigi,

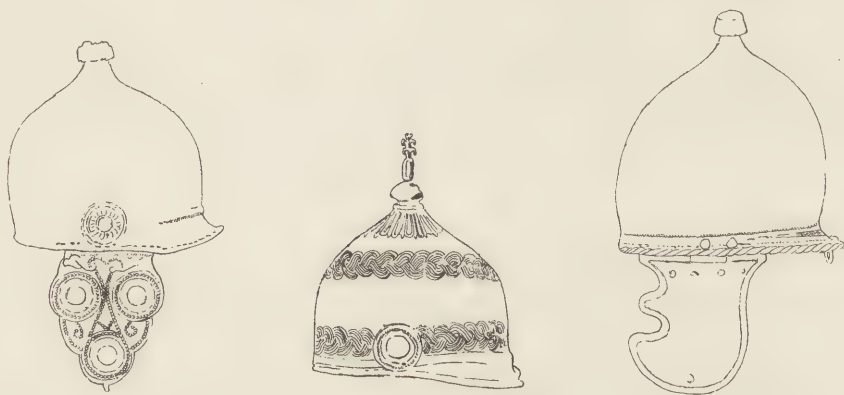



Fig. 4. Tipi di elmi di bronzo.

Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 660, n. 2019. — Quattro nel Museo di Berlino, Schröder in *Jahrbuch des Inst.*, *Anzeiger*, 1902, p. 28, I, 71, 72, 77, 78.[1] — Quattro nel British Museum, Walters, *Catal. of Bronzes*, n. 2725-2728.

Riassumendo questi dati, vediamo che tali elmi si presentano in prevalenza nelle regioni italiche occupate dai Galli, donde ne abbiamo ventinove esemplari o trentuno, se contiamo tra essi gli esemplari di Todi, citati sotto Etruria e Umbria.[2] E similmente figure di guerrieri forniti di tali elmi si trovano in monumenti della Gallia Cisalpina, per esempio, in una situla bolognese a figure rilevate, da cui abbiamo tratta la nostra fig. 5.[3]

[1] Gli elmi appartenevano alla collezione Lipperheide; ora è da osservare, che essendosi tale collezione formata specialmente con la vendita della raccolta Ancona (cfr. *Jahrbuch des Inst.*, 1894; *Anzeiger*, p. 126) potrebbe darsi, che alcuno di questi tre elmi o anche tutti e tre fossero stati già da me elencati tra quelli di proprietà Ancona.

[2] Non è necessario infatti che io ricordi, come uno dei più insigni monumenti di epigrafia gallica l'abbiamo appunto da Todi (Pauli, *Altitalische Forschungen*, I, p. 12, 84; C. I. L., XI, 4687).

[3] Brizio, *Nuova situla trovata in Bologna*, in *Atti e mem. della R. Deput. di st. patria per le prov. dell'Emilia*, a. 1888, tav. VI e VII. Anche in altre situle, ma specialmente in questa, si seguono in pacifico corteo figure vestite ed armate molto diversamente, alternandosi confusamente scudi rotondi, ellittici e quadrati, elmi a bottone, a larga tesa, a cimiero, ecc. A spiegare questa mescolanza, può invocarsi il fatto, attestato anche dalla tradizione di Manlio Torquato, che le armature potevano esser tolte a nemici uccisi e portate con ostentazione come trofeo di guerra.

L'origine prima di questo tipo di difesa del capo non sarà certo da attribuirsi ai Galli che per quasi unanime consenso di scrittori e di artisti combattevano, se non tutti, e sempre, certo spesso, a capo scoperto, e neppure agli Italioti del mezzogiorno della penisola, cui si pensò di attribuirli per gli esemplari trovati in Apulia.[1] Delle molte rappresentanze di guerrieri italioti non conosco infatti alcuna che mostri elmi siffatti.[2]

Fig. 5. Figurina rilevata sa una situla di Bologna.

Invece è molto probabile attribuirne l'uso primitivo agli Etruschi che li avrebbero trasmessi ai vicini Galli. Infatti non solo vediamo dalla nostra statistica che, dopo le regioni galliche, segue per numero di rinvenimenti l'Etruria (quindici esemplari); ma in Etruria possiamo ritrovare gli esemplari più antichi di tale foggia di elmo. Non altro infatti possono essere le calotte emisferiche in bronzo o riprodotte a scopo simbolico in terracotta (fig. 6), date dalle tombe più arcaiche delle necropoli di Tarquinii[3] e di Vetulonia,[4] calotte che dovettero essere realmente in uso, e di cui troviamo probabilmente le tracce nell'*apex* dei Flamini e dei Salii.[5] Notevoli sono specialmente le somiglianze dell'*apex* posto tra due *ancilia* nella moneta della *gens Licinia* riprodotta a fig. 7. In ogni modo quel che a noi più importa di rilevare, l'uso di questi elmi in Italia è sopratutto diffuso nelle regioni galliche.

Fig. 6.
Calotta di bronzo di Tarquinii. (*Not. scavi*, 1881, tav. V, n. 23).

Scudo. — Tutte e tre le figurine hanno uno scudo ellittico grande, segnato da una spina verticale a forte rilievo. Esemplari completi di scudi siffatti non mi consta, che siano stati mai trovati, probabilmente perchè fatti di materia distruttibile. Si rinvennero bensì delle sfere metalliche con due lunghe alette che si ritennero molto ragionevolmente umboni di questa foggia di scudi. Tali rinvenimenti si ebbero in paesi abitati dai Galli[6] e analogamente in monumenti che ai Galli si riferiscono, gli scudi sono rappresentati in tale forma.[7] Come ottima

[1] *Bull. di pal.*, 1885, p. 32; cfr. le osservazioni del Brizio in *Not. scavi*, 1889, p. 295, n. 2.

[2] Cfr. Panofka, *Ann. Ist.*, 1844, p. 236 e 1852, p. 316, tav. M-Q; Helbig, *Ibid.*, 1865, p. 262, tav. N-O; Michaelis, *Ibid.*, 1871, p. 175, n. 22; Helbig, *Mon. Ist.*, VIII, tav. 21; Visconti in *Bull. com.*, 1889, p. 344, tav. XI e XII; *Röm. Mitth.*, 1891, p. 111; Patroni, *La ceramica dell'Italia meridionale*, pp. 38 e 127, ecc.

[3] Ghirardini in *Not. scavi*, 1881, tav. V, n. 23, p. 359; 1882, p. 188; Pasqui, *Ibid.*, 1885, p. 449, tav. XIV, n. 5; Pernier, *Ibid.*, 1907, p. 63.

[4] Falchi, *Vetulonia*, tav. IV, nn. 1, 3.

[5] Helbig, *Sur les attributs des Saliens*, in *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, vol. XXXVII, p. 232. Il copricapo dei Salii e dei Flamini ha, come è noto, un apice aguzzo al posto del bottone lenticolare, ma questa modificazione non può impedirci dal ritenerlo collegato ai tipi tarquiniesi.

[6] Bianchetti, *I sepolcreti di Ornavasso*, in *Atti Società arch. Torino*, VI, p. 20, tav. VII; Montelius, *Civ. primitive de l'Italie*, I, tav. 64, n. 3; Gross, *La Tène*, tav. VII, figg. 8 e 13; Patroni, *Tomba gallica di Barzio*, in *Bull Soc. arch. di Como*, fasc. LIII-LV, p. 130; Castelfranco, *Necropoli di Introbbio*, in *Bull. di pal. ital.*, 1886, p. 205.

[7] Cfr. Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique*, in *Rev. arch.*, 1888-II, p. 273 e 1889-I, pp. 11, 187 e 317;

delle prove ho fatto riprodurre a fig. 8 una moneta della gallica *Ariminum*. E con i monumenti si accordano i dati degli scrittori, sia di Diodoro che, forse con lieve esagerazione, dice questi scudi ἀνδρομήκεις,[1] sia, e molto meglio, di Pausania che li dice simili ai γέρρα dei Persiani,[2] la qual cosa spiegherebbe la loro distruzione, essendo notoriamente i γέρρα costituiti di vimini.[3]

In proporzioni minuscole come oggetto votivo si ebbero scudi oblunghi da paesi che coi Galli ebbero relazione, cioè da Ancarano presso Norcia,[4] da Talamone,[5] da Este,[6] da Gurina in Carinzia.[7] Aveva questa forma anche una pietra che copriva un pozzetto primitivo della necropoli di Vetulonia,[8] cosa che potrebbe farci pensare a una possibile origine etrusca di questi scudi, ma la ricerca di questa origine non è ora mio compito.[9]

Fig. 7. Denaro di P. Licinio Stolone.

Spada. — Nelle due figurine del Museo Kircheriano, la spada è ringuainata al fianco, sorretta non da un balteo che scende obliquo da una spalla come presso i Greci, ma da una cintura orizzontale. Ora è già stato riconosciuto come probabile, che i Galli lasciassero pendere le armi da cinture legate intorno ai fianchi.[10] Ma v'è di meglio, l'arma è appesa al fianco destro e non al sinistro, e questa inversione è da Diodoro riconosciuta ai Galli.[11]

Fig. 8. Moneta di Ariminum.

Inoltre la spada, fornita di un'impugnatura ampia e comoda, è piuttosto lunga, giungendo dal ginocchio fin sotto l'ascella, per una lunghezza cioè di circa m. 0.70 in un uomo di statura normale. Le spade romane e le greche sembrano essere più corte;[12] lunghe invece si sa che erano le spade dei Galli.[13]

Lancia. — Una delle due figurine ha nella destra una lancia non molto alta con fusto sottile e breve punta. È notevole, che la punta sorge immediatamente sul-

aggiungi Brizio, *Terrecotte figurate di Civitalba*, in *Not. scavi*, 1897, p. 296 e 1903, p. 177; monete di *Ariminum*, Garrucci, *Monete dell'Italia ant.*, tav. LIX, n. 2 e LXXXII, n. 26, nostra fig. 8.

[1] Diod., V-30-2.

[2] Paus., X, 19, 4.

[3] Cfr. i molti passi raccolti in Stephanus, *Thesaurus*, s. v.

[4] Guardabassi in *Not. scavi*, 1878, p. 13, tav. I-3.

[5] Milani in *Mus. topogr.*, p. 92.

[6] Ghirardini, in *Not. scavi*, 1888, p. 125.

[7] Meyer, *Gurina*, tav. VII, fig. 11.

[8] Milani, *Mus. topogr.*, p. 24.

[9] Il Brizio preferiva di attribuire a questo scudo origine umbra, in *Atti e mem. della R. Deput. di storia patria per le prov. dell'Emilia*, a. 1884, p. 38 dell'estratto.

[10] Brizio in *Mon. Lincei*, IX, 757, n. 1, e in *Atti e mem. della R. Deput. di st. patria per le prov. di Romagna*, 1887, p. 10 dell'estratto; alle citazioni da lui recate per mostrare che la spada era appesa a catenella di ferro, si può aggiungere la rappresentanza del triente di *Ariminum*; Garrucci, *Monete dell'Italia ant.*, tav. LIX-3.

[11] Diod., V-30-3. Greci ed Etruschi portano costantemente la spada a sinistra, i Romani non di rado anche a destra; cfr. Beurlier, *Gladius*, in Daremberg-Saglio, *Dict. des antiquités*.

[12] Daremberg-Saglio, *Dict. des antiquités*, s. v. *Gladius*.

[13] Tale lunghezza è concordemente attestata dagli storici (Polyb., II-30-8; 33-3; Strab., IV-4-3; Diod., V-30-4; Plutarch., *Camillus*, 40 e 41) e confermata dai trovamenti; Bertrand, *Arch. celtique et gauloise*,

l'asta cilindrica, mentre le cuspidi di lancia che si innestano su aste di legno, hanno e debbono avere un cannone conico. Questo particolare è notato in altre figurine di bronzo (vedi fig. 9 da una statuina di Marzabotto), sicchè la mancanza di esso nella nostra può far ritenere, che la punta formi un corpo solo con l'asta, ossia che l'arma sia tutta di ferro. Tale era il *gaesum* o lancia da getto [1] attribuita dagli antichi autori a parecchi popoli,[2] ma da lasciarsi di preferenza ai Galli, perchè ad essi si riferisce sia la testimonianza più antica, Polibio,[3] sia l'uso ufficiale dell' impero romano che chiamava *gaesati* alcuni ausiliari Galli.[4] Una difficoltà a riconoscere nell'arma della nostra statuina un *gaesum* può essere posta dal fatto che i testi parlano per solito di due *gaesa* per ogni guerriero [5] e che con essi si accordano alcune rappresentazioni figurate (cfr. ad esempio la nostra fig. 5). Non mancano però guerrieri con un solo *gaesum.* [6]

Fig. 9.
Statuina di bronzo di Marzabotto.

CATEIA. — Quale arma si può pensare tenesse nella destra il guerriero di fig. 2? La posizione del braccio e del pugno alzati verticalmente esclude in modo assoluto una lancia, e sembra adatta unicamente ad un'arma breve destinata a calare un colpo sul capo del nemico. La spada è anch' essa esclusa, perchè appare ringuainata al fianco del guerriero, sicchè non resta che pensare ad un' ascia da guerra, arma anche questa che sappiamo essere stata largamente e durevolmente usata dai primitivi abitatori d'Italia e in particolar modo dai Galli. [7] Modellini di asce da guerra si trovarono anche nel deposito commemorativo di Talamone.[8] Potremo dare a tali asce il nome di *cateia*, ricordandoci che Isidoro la definisce «*genus gallici teli*».[9]

SAGUM. — Tutti e tre i guerrieri indossano una tunichetta breve con accenni di maniche, che per la scarsezza di pieghe sembra essere di una stoffa grossa e

2ª ediz., p. 280; GROSS, *La Tène*, p. 21; GHIRARDINI in *Not. scavi,* 1883, p. 401 e 1888, p. 82; BRIZIO in *Mon. Lincei,* IX, p. 755; CASTELFRANCO in *Bull. pal. ital.,* 1886, p. 231; NAUE, *Vorrömische Schwerter,* p. 89, tav. XXXIX; REINECKE, *La Tène Denkmäler nordwärts der Alpen,* in *Festschrift des röm.-germ. Mus. zu Mainz,* p. 63; REINACH, *L'epée de Brennus,* in *Anthropologie,* 1906, p. 343, etc.

[1] SUIDAS, « τὸ γαῖσον ἐμβόλιον εἶναι ὁλοσίδηρον ».

[2] Cfr. REINACH A. J., *L'origine du pilum*, in *Rev. Arch.*, 1907, I, p. 425.

[3] POLYB., II-22.

[4] WALTZING, *Les Gésates*, in *Bull. de l'Ac. Roy. de Belgique,* 1901, p. 769; DE RUGGIERO, *Diz. epigrafico*, s. v.

[5] Cfr. REINACH A. J. in *Revue archéol.,* 1907, I, p. 429, nota 2.

[6] Cfr. *Revue archéol.*, 1907, II, p. 127, nota 3.

[7] Cfr. per le rappresentazioni più antiche GRENIER, *L'armement des populations villanoviennes,* in *Rev. arch.*, 1907, I, p. 1, inoltre BERTRAND-REINACH, *Les Celtes,* p. 191; BABELON e BLANCHET, *Catal. des bronzes de la Bibl. Nat.,* n. 916; BABELON, *Monnayes de la république,* II, p. 17 (monete di vincitori di Galli), ecc.

[8] MILANI, *Mus. topogr.,* p. 92.

[9] ISID., *Orig.,* XVII, VII, 7; cfr. BERTRAND-REINACH S., *Les Celtes,* pp. 191 e 194.

pesante. È un vestito largamente esemplificato nelle figurine di bronzo d'Este [1] e che proporremo di chiamare col nome *sagum*. Il *sagum* infatti è un vestito breve e spesso di stoffa pesante. È vero, che gli autori che parlano di *sagum*, fanno insieme menzione di fibule,[2] e che nella tunichetta dei nostri guerrieri non sembra esservi necessità di tali fermagli. Occorre però non dimenticare, che accanto al *sagum* fermato con fibule doveva esservene almeno nell'Impero anche un modello senza fibule, come è provato dal passo seguente della *Historia Augusta:* « *arcus sarmaticos et duo saga ad me velim mittas: sed fibulatoria, cum ipse miserim de nostris* ».[3] Ora, uno studio dello Hettner che io non ho potuto trovare, ma che vedo lodato e riassunto dal Marquardt, prova, in base a monumenti sepolcrali romani, che precisamente senza fibule è almeno in età imperiale il sago usato dai Galli.[4]

OCREAE. — La statuina di Talamone è fornita di gambiere, che mancano invece nelle altre due. In genere le gambiere non furono molto usate in Italia, neppure dai popoli di maggiore civiltà, nè da Etruschi, nè da Romani,[5] in ogni modo, particolare per noi importante, non ne mancano esempi neppure in tombe galliche.[6]

Tutti pertanto gli indumenti e le armi delle tre figurine si può provare essere stati usati o solamente dai Galli, o specialmente da essi, sicchè non è possibile dubitare che esse rappresentino dei guerrieri galli. E Galli debbono e possono essere anche i guerrieri della sedia Corsini. Lo Helbig giudicò quella sedia di arte osca, e cercò raffronti con monumenti e monete dell'Italia Meridionale.[7] Non si può invece disconoscere, come osserva giustamente il von Duhn, che maggiori analogie essa presenta con le situle figurate dall'Italia Settentrionale.[8]

L'arte figurata ha preferito di rappresentare i Galli come selvaggi nudi dai capelli irti e scompigliati, dall'aspetto feroce. Questo è il tipo costante che conosciamo dai monumenti ellenistici e romani.[9]

Naturalmente la grande maggioranza di questi monumenti dipende dalle rappresentazioni insigni che la grande arte greca ideò e compì per celebrare le vittorie elleniche sulle orde galliche che minacciarono Delfi e il regno di Pergamo. Di quelle grandi e complesse opere d'arte abbiamo, come è noto, qualche residuo: del ciclo

[1] GHIRARDINI in *Not. scavi*, 1888, p. 76.

[2] Cfr. i passi raccolti diligentemente dal FERRARIUS, *De re vestiaria*, in GRAEVIUS, *Thesaurus*, VI, p. 847 e seg.; cfr. anche FORCELLINI-DE VIT, *Lexicon*, s. v.; STEPHANUS, *Thesaurus*, s. v. σάγος.

[3] *Tyranni triginta*, X, 12.

[4] HETTNER, *Römisches Grabmonument, gefunden bei Born an der Sauer*, in *Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands*, 1881; cfr. MARQUARDT-MAU, *Privatleben der Römer*, p. 566, nota 11.

[5] KARO, *Ocreae*, in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*.

[6] BIONDELLI, *Tombe galliche di Sesto Calende*, in *Mem. del R. Ist. Lombardo*, a. 1867, vol. X, tav. 1.

[7] In *Annali dell'Istituto*, 1879, p. 312.

[8] MATZ-DUHN, *Antike Bildwerke*, III, p. 125.

[9] REINACH S., *Les Gaulois dans l'art antique*, in *Rev. archéol.*, 1888, II, p. 273; 1889, I, pp. 11, 187 e 317.

delfico alcuni dei vincitori,[1] del pergameno alcuni dei vinti.[2] In esse si crea il tipo del Gallo selvaggio che corre affatto nudo alla battaglia e alla morte, ed è naturale, sia così, non solo perchè forse tali in realtà si presentarono i barbari di quelle orde che atterrirono le falangi macedoni, pur ora uscite dalle vittorie di Alessandro Magno, e uccisero un successore di lui, Tolemeo Cerauno, ma anche perchè all'intento artistico e patriottico di una più illustre celebrazione delle finali vittorie elleniche ben conveniva la nudità e l'aspetto feroce dei vinti.

Nel ciclo delfico infatti entrava ampiamente l'elemento leggendario e prodigioso per il soccorso portato al tempio di Apollo da Artemide e da Atena.[3] Nelle opere d'arte pergamene poi, destinate alla glorificazione degli Attalidi, l'arte, sapiente blanditrice, collegati tra loro i gruppi delle vittorie sui Persiani e sulle Amazzoni, volle far sorgere spontaneo il confronto tra gli altri due gruppi della Gigantomachia e della Galatomachia, equiparando così le vittorie dei re di Pergamo a quelle degli dei. S' intende perciò che i Galli di Pergamo non potevano essere rappresentati che nudi e feroci nell'aspetto come i giganti.

Da quegli insigni modelli l'arte antica non seppe più distaccarsi, e ogni qualvolta dovè rappresentare dei Galli, non potè dimenticare il meraviglioso partito che dai vigorosi corpi nudi avevano saputo trarre i grandi scultori di Pergamo. Si creò pertanto quel tipo tradizionale a cui non si osò più venir meno, e questo avvenne non nella sola arte, ma persino nella letteratura e nella stessa storiografia che, attribuite ai popoli celtici certe doti, si studiò di farli agire sempre in armonia con quelle, anche a scapito della realtà dei fatti.[4]

Non è pertanto inutile, nè privo d'interesse riconoscere accanto alle rappresentazioni illustri della grande arte queste umili figurine che, se non hanno il pregio della bellezza, hanno però forse quello di una maggiore verità, appunto come non sarebbe inutile accanto alla magnifica eloquenza liviana possedere la povera prosa di Fabio Pittore o di Cincio Alimento.

È infatti impossibile ammettere, che i Galli Cisalpini, che sappiamo più sedentari e più civili degli altri, vissuti lungamente a contatto con popoli di alta civiltà, più volte combattenti al loro fianco come alleati, o ai loro ordini come mercenari, specialmente con gli Etruschi, con i Sanniti, con gli Umbri, con i Cartaginesi,[5] è

[1] Come è noto, è stata emessa e sostenuta con molta dottrina l'ipotesi, che siano parti dell'*ex voto* degli Etoli a Delfo (PAUS., X, 15 e seg.) l'Apollo del Belvedere, l'Artemide di Versailles e un'Athena del Museo Capitolino (OVERBECK, *Gesch. der griech. Plastik*, 3ª ediz., II, p. 318).

[2] BRUNN, *I doni di Attalo,* in *Annali dell'Ist.*, 1870, p. 292; cfr. REINACH S. in *Rev. archéol.*. 1889, I, p. 11.

[3] PAUS., X, 19 e seg.: JUSTIN., XXIX, 6; DIOD., XXII, 9.

[4] Cfr. le osservazioni del COLUMBA, *Cassio Dione e le guerre galliche di Cesare,* in *Atti dell'Acc. d'arch. di Napoli,* XXII, a. 1902.

[5] Cfr. POLYB., II, 7; LIV., X, 10, 18; BERTRAND-REINACH, *Les Celtes*, p. 28 e seg.

impossibile, dico, ammettere, che non abbiano accettato, almeno in parte, per quanto la loro ricchezza lo permetteva, l'armamento più perfetto di questi popoli. Nella guerra antica avere una corazza e un elmo era tanto importante, quanto nella guerra moderna avere le armi da fuoco; e come tutte le popolazioni selvagge attualmente viventi ben volentieri abbandonano la lancia e l'arco per il fucile, così i Galli antichi non devono aver rifiutato le armi di difesa, anche ammettendo, che per spavalda fierezza le gettassero talora durante la mischia. E più convincente ancora di tutti gli argomenti di convenienza è il fatto, che tali armi si trovano frequentemente nelle tombe galliche d'Italia.

Sicchè gli oscuri fonditori di *tyrrhena sigilla*, dalle cui officine uscirono le nostre statuette, ignari degl' insigni modelli pergameni, inetti a grandi concezioni artistiche, riprodussero fedelmente quei Galli Senoni e Boi che essi videro a Sentino o a Talamone, e le cui caratteristiche di armi e di costumi avremmo invano domandato ai grandi maestri ellenistici e ai loro imitatori.

R. Paribeni.

OSSERVAZIONI ED AGGIUNTE

ALL'OPERA DI ALCUNI ANTICHI INCISORI.

Delle stampe che pubblico qui in seguito e che non figurano negli elenchi composti dal Bartsch, dal Passavant, dal Brulliot e dal Nagler, alcune hanno importanza semplicemente perchè completano l'opera degli incisori, altre anche perchè i soggetti che vi sono raffigurati, sono interessanti per la storia.

Il primo posto in questa breve rassegna spetta a due curiose incisioni in rame dei primi anni del Cinquecento, che nella tecnica imitano le silografie quattrocentesche.

Nel suo *Peintre Graveur* il Passavant [1] descrive due stampe, ora nel Gabinetto di Dresda, rappresentanti Troilo e Teseo, dovute al bulino di un anonimo incisore della fine del secolo decimoquinto o del principio del decimosesto. Egli crede che le due incisioni, che hanno le stesse dimensioni e sono incise in modo abbastanza grossolano, possano aver fatto parte di un giuoco di carte. Nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, oltre il Troilo ed il Teseo, si conservano due incisioni, identiche per proporzioni e per qualità tecniche, raffiguranti Achille e Pirro. Con ciò la serie aumenta, ma d'altra parte svanisce la verosimiglianza dell'ipotesi del Passavant, non potendosi supporre un giuoco di carte tutto con figure di guerrieri e non sembrando molto probabile il caso della conservazione delle sole carte con simili soggetti. Probabilmente si tratta invece di una semplice collezione di eroi classici.

L'eroe descritto dal Passavant al n. 28 b, e distinto dall'iscrizione *Troilus,* sta in piedi volto verso destra. Appoggia a terra colla punta la spada e regge colla mano sinistra la lancia.

Il secondo eroe, indicato dall'iscrizione *Teseus* e non *Theseus,* come scrive il Passavant, è coperto di ricchissima armatura a fregi, appoggia anch'esso la spada colla punta a terra e tiene la sinistra sull'anca.

Le due stampe non descritte dal Passavant misurano, come le descritte, mm. 210 in altezza e mm. 104 in larghezza.

Achilles, come ci viene indicato dall'iscrizione, è rivestito di un'armatura antica con corazza e tunica, ornata di lamine metalliche ed ha sulle spalle una clamide,

[1] I. D. PASSAVANT, *Le peintre graveur,* Leipzig, R. Weigel, 1863, V, p. 20, nn. 28*b* e 29.

annodata sull'omero destro. Il suo capo è coperto da un elmo senza visiera. Colla destra si appoggia ad una lancia. Ha le ginocchia coperte di rotelle e calza curiosi stivaletti. Il nome *Achilles* è presso la testa della figura (cfr. fig. 1).

Fig. 1. Incisore italiano della fine del secolo XV. Achille.

Di apparenza molto più strana è *Pirrus*, che sembra piuttosto un soldato di ventura. Infatti ha le gambe strette entro calze, su cui sono posti gli schinieri ed i piedi rivestiti di pesanti scarpe ferrate. Il morione che gli copre il capo è stato dall'incisore composto ad imitazione degli elmi ionici, e non lasciando liberi che gli occhi, il naso e la bocca, dà alla faccia una curiosa apparenza. La corazza è formata di fascie metalliche soprapposte. Il guerriero stringe con tutte e due le mani una mazza ferrata medievale che egli tiene diritta davanti a sè. L'iscrizione *Pirrus* è vicina alla sua testa (cfr. fig. 2).

A differenza delle figure di Troilo, Teseo ed Achille, questa di Pirro non è disegnata entro un riquadro formato da doppie liste. In tutte e quattro le incisioni lo sfondo è segnato in modo da apparire marmoreo.

L'autore delle quattro incisioni è lo stesso. Nelle figure si vede sempre il medesimo segno duro, rettilineo, senza curve, con semplici incroci per ottenere le ombre, che sono troppo scure e fanno apparire le figure dure, come metalliche. I segni sono così sgarbati e grossi da far sorgere l'idea che l'incisore abbia avuto l'inten-

zione di volere con ciò dare alle sue stampe l'apparenza di silografie.

Si è pensato che il modo d'incidere dell'anonimo artefice potesse ricordare quello di Cristoforo Robetta; ora a me pare che questa somiglianza possa trovarsi nella composizione delle figure, ma non nel sistema dei segni, che nelle stampe del maestro toscano sono filiformi e numerosi, mentre nelle nostre sono grossi e rari ed hanno piuttosto affinità con incisioni dell'Italia settentrionale, come per esempio, colle figure di *Marzo* e di *Ottobre* di Anonimo padovano della fine del secolo decimoquinto, che si conservano nell'Albertina di Vienna.[1]

Fig. 2. Incisore italiano della fine del secolo XV. Pirro.

Il segno è proprio quello, grosso, senza vita, comune alle stampe settentrionali d'incisori secondari del Quattrocento, mentre i segni dei Toscani contemporanei sono filiformi e vivi. Nel disegno delle figure però e nelle particolarità stilistiche non si può non riconoscere l'affinità delle nostre incisioni con stampe toscane come, ad esempio, con quella di anonimo seguace di Cristoforo Robetta, raffigurante *Virginio che uccide la figlia.*[2] Uguale è il

[1] PASSAVANT, op. cit., p. 116, n. 84, p. 117, n. 85. Cfr. Riproduzione nell'annata 1888 della *Internationale Chalkographische Gesellschaft.*

[2] ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur,* Vienne, I. V. Degen, 1803, vol. XIII, p. 108, n. 5.

modo di rappresentare vesti e pieghe, uguali anche, sino ad un certo segno, i particolari delle armi e delle vesti. L'elmo di Virginio ad esempio è uguale a quello del nostro Pirro. Probabilmente si tratta di un incisore di scuola padovana, che ha ricavato le sue figure da un disegno toscano.

Martino Rota da Sebenico.

1. *Flagellazione di Gesù Cristo.* — Il Bartsch [1] descrive fra le stampe di Martino Rota un *Jésus Christ attaché à la colonne et fouetté par les bourreaux. D'après le Titien. On lit à la gauche d'en bas. Martin Ruota Sebenzan f. 1568.* Il Nagler [2] nel *Künstlerlexicon* nota pure quest' incisione con firma e data uguali a quelle registrate dal Bartsch. Il Gori-Gandellini [3] ne attribuisce l'invenzione al Rota stesso, il Nagler però dà notizia di due copie di questa stampa sopra una delle quali si legge: *Titianus Inu. Marco Antonio Bandiera for. Ottaviano Cavini for.*, sull'altra: *Nicolai Nelli formis*, notando poi che le prove tarde dell'originale hanno le indicazioni: *Lucae Bertelli exc.* e *P. S. F.*, cioè *Petri Stephanoni Formis.*

Nell'incisione che si conserva nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma ed in cui è raffigurata per l'appunto *La flagellazione di Nostro Signore,* la firma è semplicemente *Martinus Rota Sculp.* senza l' indicazione di *Sebenzan* e senza la data 1568, che si trovano nell' incisione, pubblicata dal Bartsch.

Gesù Cristo è legato alla colonna e si curva sotto i colpi di cinque tormentatori, che impugnano grossi mazzi di verghe. Uno d'essi, mentre colla destra gli acciuffa i capelli, lo percuote colla sinistra con uno staffile di corda. Benchè la figura di Gesù ed in genere la composizione possa fare pensare all'arte di Tiziano, i particolari delle vesti degli sgherri e non poche caratteristiche dei loro volti indicano la derivazione da qualche modello tedesco o fiammingo al quale l'autore deve anche essersi ispirato. Qua e là si scorgono non dubbie derivazioni dalla tecnica di Lucas van Leyden.

Il segno nell'incisione è del tipo di quelli che il Rota usava nelle sue opere giovanili, come nella *Strage degli Innocenti* (B. 1) e nella *Deposizione di Gesù* (B. 11) che deriva da un disegno di Luca Penni. L'incisione è larga mm. 183 ed alta mm. 144.

2. *Cosimo I, granduca di Toscana.* — Il principe ha calvizie incipiente, un neo sulla guancia sinistra e barba folta e corta. Indossa un mantello d'ermellino e sul mantello il collare del *Toson d'oro.* Il ritratto è contenuto dentro un ovale, cinto da una fascia, che reca la scritta: *Cosmus Medices Mag. Dux Etruriae I.* Intorno è una

[1] A. Bartsch, *Peintre graveur,* vol. XVI, p. 250, n. 7.

[2] G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstlerlexicon.* München, A. Fleischmann, 1843, XIII, p. 453, n. 7.

[3] Gori Gandelini (agg. L. De Angelis). Siena. O. Porri, 1815, vol. XIV.

ricca cornice che termina superiormente in una testa muliebre diademata e fiancheggiata da larghe volute, alle quali si appoggiano due figure simboliche femminili alate. In basso sono tre mascheroni e due putti.

L'incisione non porta nè la firma, nè il monogramma di Martino Rota, ma non v'è dubbio alcuno che debba attribuirsi con assoluta certezza a lui, perchè le caratteristiche della tecnica sono perfettamente uguali. Basta a questo proposito paragonare l'incisione a quelle del Rota che contengono i ritratti di Carlo V (B. 61), di Massimiliano II imperatore (B. 82, 83) e di Ferdinando imperatore (B. 68).

L'incisione condotta con tecnica sicura misura in larghezza mm. 191 ed in altezza mm. 267.

3. *Ritratto di Francesco I de' Medici, secondo granduca di Toscana, figlio di Cosimo I.* — Il granduca è raffigurato sui quarant'anni, con barba tonda. Il ritratto è a busto entro un ovale che reca nella fascia che lo recinge, la scritta: *Franciscus Med. Magnus dux Etruriae II.* L'ovale è sorretto da due prigionieri, che hanno la catena saldata al piede e di cui quello di sinistra raffigura un orientale col capo raso. Fra i due prigioni è lo stemma dei Medici, sormontato dalla corona granducale e decorato del Toson d'oro. Nella parte superiore dell'incisione stanno presso l'ovale le due figure simboliche della Guerra e della Pace; rappresentata quella da un uomo barbuto in armatura classica, che si appoggia ad una lancia, e questa da una giovane, che vestita di una lunga tunica, colla mano destra tiene un ramo di ulivo e colla sinistra una fiaccola rovesciata su di un mucchio di armi di offesa e di difesa. Dietro all'ovale che contiene il ritratto è una grande targa che termina superiormente con una specie di timpano, coronato con due volute fra le quali è la scritta: *Amat victoria curam.*

L'incisione non porta nè la firma nè la marca di Martino Rota, ma io credo che possa assegnarsi a lui per gli stessi motivi per cui ho creduto di potergli assegnare l'incisione precedente.

Di questa incisione il Gabinetto delle Stampe possiede un primo stato bellissimo, in cui non si vedono che il medaglione colla testa del granduca, le due figure della Pace e della Guerra ed il prigione di sinistra. L'incisione misura in larghezza mm. 190 ed in altezza mm. 275. Nel Gabinetto delle stampe della R. Galleria degli Uffizi è un'altra incisione riproducente Francesco I granduca di Toscana, anche essa attribuita, ma secondo me non a ragione, al Rota. Il principe vi è raffigurato di profilo verso sinistra, entro un medaglione colla scritta: *Franciscus Me: Magnus Dux Etruriae.*

4. *Rodolfo II imperatore di Germania.* — L'imperatore, raffigurato a mezzo busto, è volto di tre quarti verso destra, ha il capo scoperto, cinto di corona d'alloro. Un alto colletto con ricchi merletti gli cinge il collo. Ha indosso una corazza

squisitamente ageminata e decorata sul davanti collo stemma imperiale. Sulla spalla sinistra ha appuntata la clamide.

Nell'angolo superiore sinistro dell'incisione è un'aquila che regge colla zampa destra una freccia e colla sinistra un cartello colla scritta *Adsit.* In basso, sotto al busto imperiale è una larga fascia coll'iscrizione: *Rudolphus II. D. G. Rom. Imp. Sem.* | *Avg. Germ. Hung. Bohem. Dalm. etc. Rex* | *Archid. Austriae Dux Burgvn etc.* Nell'angolo inferiore del cartello è il monogramma di Martino Rota; un M ed una ruota.

L'incisione misura in larghezza mm. 177 ed in altezza mm. 276.

Il Bartsch [1] descrive quattro incisioni di Martino Rota, raffiguranti Rodolfo II, ma di esse nessuna corrisponde alla nostra.

5. *Giovanni Borgia, consigliere di Filippo II re di Spagna.* — Il Borgia è raffigurato come un uomo robusto semicalvo colla larga faccia incorniciata da una barba piena. Ha il petto coperto di una robusta corazza da guerra, senza ornamenti e sulla quale pende dal collo la commenda dell'ordine di Calatrava.

In uno zoccolo sotto al busto si legge la scritta: *Iohannes. a. Borgia. a Consiliis. Philippi ij* | *Hispaniarum Regis. et ad Rudolphum Imperatorem Legatus. Aeta: XLVIII. MDLXXX.*

Nello zoccolo in basso a destra è il monogramma del Rota nella forma di un *M* ed un *R* intrecciati. Questo monogramma è di tutti quelli usati da Martino Rota il meno frequente. (Cfr. Nagler, *Monogrammisten*, vol. IV, pag. 453, n. 1446).

L'incisione misura in altezza mm. 217 ed in larghezza mm. 158.

6. *Donna Francesca d'Aragona, moglie di Giovanni Borgia.* — La nobile signora ha il viso allungato con occhi vivi e chiarissimi che l'incisore ha saputo mirabilmente caratterizzare. Dalla semplice pettinatura scende sulle spalle un ricco merletto. Il busto sporge da uno zoccolo su cui è l'iscrizione: *Dona Francisca. ab. Aragonia. Ioan* | *nis. a. Borgia. Vxor. Charissima. M.DLXXX.* Segue il monogramma di Martino Rota, che è composto di un *M* ed *R* capitali posti l'uno vicino all'altro. L'incisione è larga mm. 157 ed alta mm. 213.

7. *Carta del litorale e delle isole presso Zara e Sebenico.* — In una targa in basso verso il centro è la scritta: *Il vero Ritratto di Zarra et di Sebenico con diligenza ridotte in qvesta forma a comodita de i letori si come elle si ritrovano al presente del anno MDLXX da Martino Rota Sebenzan. Illustri ac Reuerendisimo domino Marco Lavredano episcopo enonien. D.*

La carta è minutissima e vi sono rappresentate non solo Zara e Sebenico, ma tutte le isole vicine. Zara stessa è raffigurata schematicamente colla cerchia delle sue mura, la cittadella e la cattedrale. L'incisore l'ha indicata colla scritta: *La Ma-*

[1] A. Bartsch, op. cit., VI, nn. 94-97; XVI, p 276.

gnifica Cita De Zara. Dai bastioni si sparano i cannoni ad appoggiare i combattenti nella pianura. Qua e là nella campagna sono raffigurate zuffe fra soldati cristiani e maomettani e si leggono le scritte: *Capitanio Michel lucih, Capitanio sladoia* ad indicare i comandanti delle varie schiere. In una baia profonda, posta a nord di Slivnitza è la scritta: *Qua se Pescano le ostreghe.*

In basso a destra è una quadra, che dal gonfalone di San Marco, inalberato su di una feluca, è caratterizzata per veneziana.

Nell'angolo in basso a sinistra è disegnato un leone che uccide un drago, a simboleggiare Venezia vittoriosa del Turco. Nel centro è la scala delle misure con un compasso.

L'incisione è in due lastre di cui la maggiore misura in larghezza mm. 412 e mm. 354 in altezza, la minore mm. 207 per mm. 354.

Enea Vico.

Tra le incisioni di Enea Vico incisore, nato a Parma il 29 gennaio 1523 e morto a Firenze nel 1567,[1] il Bartsch[2] non registra un bel ritratto di Iacopo Sannazaro, che senza alcun dubbio gli si deve attribuire. Esso non è registrato che dal Drugulin, ma come incisione d'ignoto colla semplice indicazione editoriale: *A. Salamanca exc.*[3] (Cfr. fig. 3).[4]

L'incisione misura in altezza mm. 220 ed in larghezza mm. 150. In una fascia in basso si legge: GIACOBO SANAZARO, ed in una seconda linea: *Ant. Sal. Esc.*

Il poeta è raffigurato volto di faccia, leggermente di tre quarti verso sinistra. Ha bassa la fronte, incorniciata dai capelli lisci, che gli coprono le orecchie. Gli occhi sono grandi e profondi; forte di linea è il naso. Il volto sbarbato è profondamente rugoso. Ha il collo nudo che sporge da un ampio mantello con colletto, chiuso sul davanti da un piccolo laccio.

Jacopo Sannazaro in questo ritratto mostra d'essere già avanti nella cinquantina, quindi, poichè egli è morto nel 1530,[5] a 72 anni; l'incisione dev'essere stata fatta secondo qualche disegno più antico, e probabilmente faceva parte di una serie di ritratti di personaggi illustri insieme a quelli di Francesco Petrarca, Madonna Laura, Giovanni Boccaccio, Fiammetta, Vittoria Colonna. (Cfr. B. XV, pag. 332, n. 237; Passavant, VI, 122).

[1] Le date di nascita e di morte mi sono state gentilmente comunicate dal sig. conte Alessandro Baudi di Vesme.

[2] A. Bartsch, op. cit., vol. XV, n. 275.

[3] W. E. Drugulin, *Allgemeiner Portrait-Katalog*, Leipzig, Kunst-Comptoir, 1860, n. 18165.

[4] Questo ritratto di Jacopo Sannazaro è stato pubblicato dal dott. P. D'Achiardi, il quale l'aveva indicato, nel suo volume su *Sebastiano del Piombo* (Roma, Casa editrice dell'*Arte*, 1908).

[5] P. Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, III, 28; G. Bellon, *De Sannazarii vita et operibus*, Parigi, J. Mersch, 1895, p. 22.

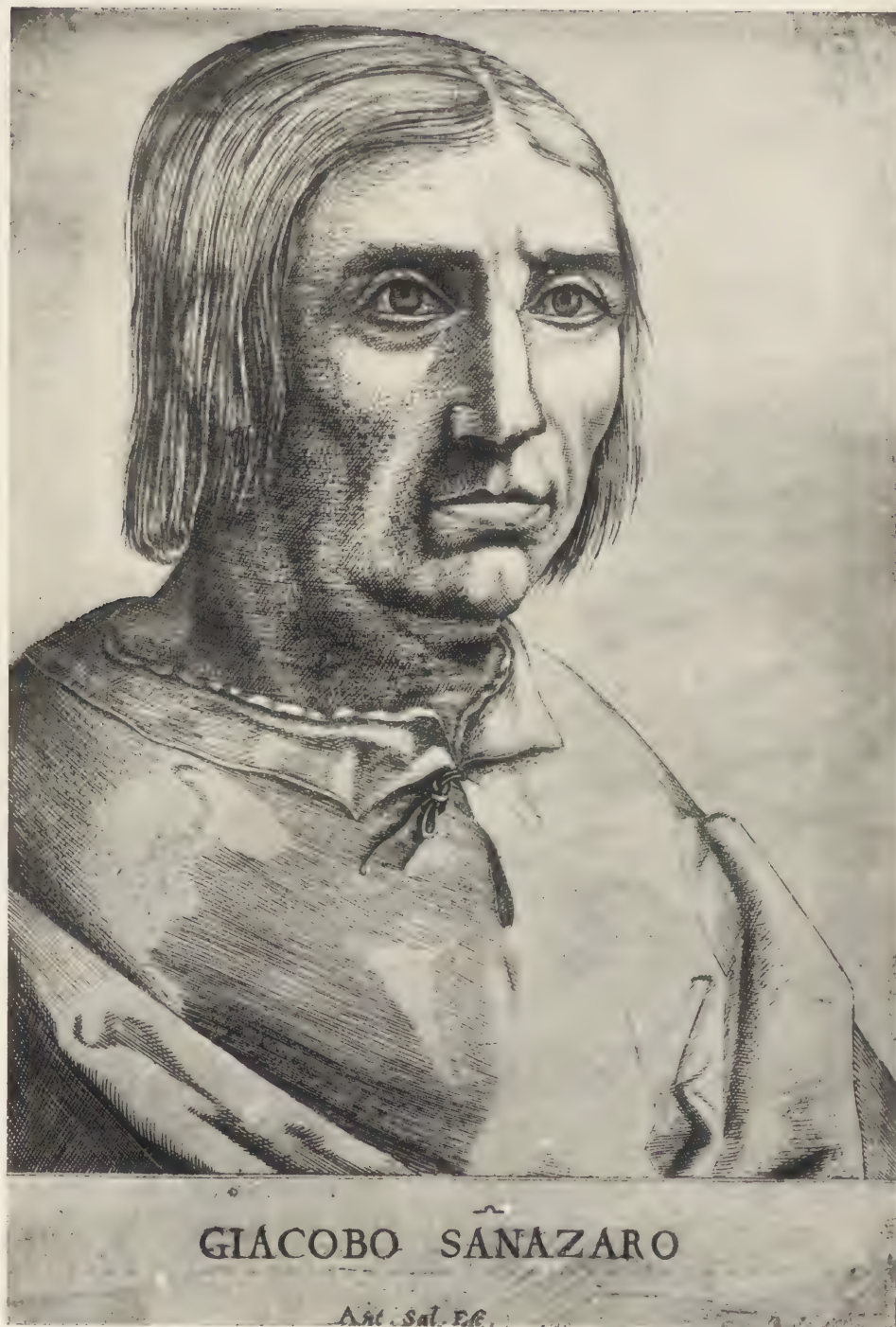



Fig. 4. Enea Vico, *Ritratto di Jacopo Sannazaro.*

Mentre questi ritratti portano tutti il monogramma di Enea Vico, la stampa raffigurante il Sannazaro non ha marca e perciò non è stata osservata dal Bartsch e dal Passavant, benchè abbia chiare ed esplicite le caratteristiche delle incisioni di Enea Vico.

Basta un esame attento del sistema d'incidere, per vedere che esso è lo stesso che si osserva nei ritratti del Petrarca e di Laura ed in genere in tutte le stampe del Vico. Sono segni senza vita propria, un po' duri, chiari e distinti gli uni dagli altri.

Caratteristico è quel persistere sempre nel segno quasi perfettamente rettilineo, anche nel vòlto delle figure, quando una maggiore curvatura sarebbe stata necessaria per raffigurare con molta maggiore efficacia la forma del viso. Si osservino specialmente le guancie e le tempie.

Un uguale sistema di segni può osservarsi non solo nel ritratto di Laura (B. 237), ma nelle teste di Sesto Tarquinio e Lucrezia (B. 15). Si osservi per queste caratteristiche di tecnica anche la stampa del Vico colla Disputa fra le Muse e le Pieridi (B. 28).

In questo ritratto del Sannazaro Enea Vico mostra chiaramente di avere imitato la maniera di Alberto Dürer.

Di questa incisione non parla nemmeno l'Affò, che pure scrive del Vico che egli incise moltissimi ritratti di cui cita i principali. [1]

Luca Ciamberlano.

L'opera di Luca Ciamberlano, incisore urbinate che lavorò in Roma fra il 1599 ed il 1641 è ancora incerta, specialmente perchè le sue stampe furono spesso confuse con quelle di altri. Le due incisioni ch'io pubblico qui di lui e che non si trovano registrate negli elenchi, dove è enumerata l'opera sua, non aggiungono certamente nulla alla sua fama d'artista, ma sono interessanti.

Ambasciata Persiana in Roma nell'anno 1609. — Questa stampa è stata eseguita dal Ciamberlano per ritenere l'immagine di un avvenimento, che destò grande interesse a Roma, nei primi anni del Seicento: l'arrivo di due ambasciatori del re di Persia. La stampa misura mm. 100 in larghezza e mm. 105 in altezza ed è condotta con molta rapidità e senza alcuna finezza. In tre medaglioni sono raffigurati il re di Persia ed i due ambasciatori. Inferiormente è una piccola targa, nella quale si vede assai sommariamente raffigurata l'udienza in cui Paolo V riceve l'ambasciata persiana (cfr. fig. 4).

[1] Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani,* Parma, Stamperia reale, 1793, vol. IV, p. 114.

Due piccoli trofei d'armi orientali stanno negli angoli superiori dell'incisione. Il personaggio del medaglione superiore è lo Schah Abbas I. Ha i soli baffi ed un

Fig. 4. Luca Ciamberlano, *L'ambasciata persiana a Roma nell'anno 1609.*

grande turbante intorno ad una corona che gli cinge il capo. Nella scritta è indicato colle parole: *Magni Sophi Persarum Regis Efigies.* Negli altri due medaglioni a sinistra: *Rubertus Sherleyns Anglius Comes et Eques Avreatus, legatus ad Summum Pontificem,* a destra *Ali Goli Bek Mordar Legatus ad Summum Pontificem, di anni 73.*

Sotto alla targa, dove è raffigurata l'udienza papale, sono le scritte:

Imbasciatori del Re di Persia alla S.tà di N. S. Papa Paolo V. uno de quali cioè Ali Goli | Fece intrata sollene in Roma alli 27 di agosto 1609. Et l'altro cioè il conte Don Ruberto Sherleyns Inglese Cattolico, quale fece intrata in Roma adì 28 di Setembre dell'istess'anno 1609.

Si stampa in Roma a Pasquino con licenza d' Superiori.

Luca de Vrbino F.

Queste due ambasciate dello Schah di Persia in Roma si collegano coll'opera di penetrazione che la Chiesa romana non cessò mai di esercitare verso il grande impero asiatico. Abbiamo notizie di rapporti antichi della Curia Romana colla Persia e sappiamo che sul principio del secolo decimoquarto vi predicò il domenicano Franco da Perugia. Le relazioni continuarono poi così vive, che, nell'anno 1460 venne a Roma un'ambasceria persiana.[1] Durante i primi anni del secolo decimosettimo, durante i pontificati di Clemente VIII e di Paolo V i Carmelitani scalzi penetrarono in Persia, fondando ad Ispahan un convento ed un vescovado. Con queste relazioni fra Roma e l'impero orientale si connettono le due ambasciate che si seguirono durante l'anno 1609. In questa occasione Luca Ciamberlano incise la piccola stampa.

Del ricevimento che i due ambasciatori ebbero alla corte pontificia ci ha lasciato un'ampia descrizione Paolo Alaleone de Branca, che fu maestro delle cerimonie pontificie dall'anno 1582 all'anno 1638, dal pontificato di Gregorio XIII a quello di Urbano VIII.

Don Leone Caetani pubblicò un interessante studio intorno al Diario dell'Alaleone, di cui un manoscritto si conserva nella Biblioteca Corsiniana.[2] Credo interessante pubblicare qui ad illustrazione della stampa, il brano del Diario dell'Alaleone, che riguarda le ambascerie persiane. Si vedrà come l'incisore sia stato preciso nel ritrarre anche minuti particolari di vesti e si sia invece con elegante disinvoltura permesso di raffigurare in una composizione sola i ricevimenti delle due ambasciate. Il Diario è contenuto nel *Codice Corsiniano* 1037 e la parte che ci riguarda comincia a foglio 196 v°.

Fol. 196 v°:

Feria 5ª die 27ª Augusti circa horam 22ªᵐ ingressus est Romam per Portam Sᵗᵉ Mᵃᵉ de Populo excᵐᵘˢ Dnus Ali Golibeb Mordar Orator Regis Persarum discedens a Palatio Vineae Iulij Papae Tertii, ad quam de mane iuit priuatim ad prandium medius inter Ill.ᵐᵒˢ DD. Marcum Antonium Victorium Nepotem San.ᵐⁱ Dni Nri, locumtenentem Generalem utriusque Custodiae

[1] Da una lettera che il 26 dicembre 1460 Carlo da Franzoni inviava a Barbara marchesa di Mantova (Ludwig Pastor, *Ungedruckte Akten zur Geschichte der Päpste*, Freiburg, B. Herder, 1904, vol. I, p. 131.

[2] Leone Caetani, *Vita e diario di Paolo Alaleone de Branca*; in *Archivio della Società romana di storia patria*, Roma, 1893, p. 5.

Papae à dextris, et Marchionem Lantem à sinistris associatus a familiaribus Ill.^{mor} Dnor. Cardinalium, Curialibus, Nobilibus Romanis, et aliquibus Baronibus, à militibus leuis armaturae equestribus sine lanceis, et militibus Heluetiis cum alabardis pedestribus hinc inde a Tympanistis, et Tubicinibus, et apud Oratorem à duodecim parafrenariis Papae pedestribus pro suo seruitio, et non ab clericis personis, cum orator sit Regis Maumethani, et non Christiani, ut fuit tempore fel. sec. Papae Clementis octaui sub die 5^{a} Aprilis 1602. Aequitatum fuit hoc ordine à uinea Iulij Papae Tertij usque ad Palatium in Platea S.^{ti} Petri, in qua Papa illum hospitatus est, primum equites leuis armaturae sine lanceis, familiares Ill.^{mos} Dnor. Cardinalium, Curiales, Nobiles Romani et Barones, quatuor Persae unus post alium à dextris unius Nobilis, Orator medius ut supra, et per uiam Cursus usque ad Palatium Ruccellariorum, deinde ante Palatium Excell.^{mor} de Burghesiis, ante Plateam Nicosiae, uersus Scrofam, ante Sanctum Augustinum, Turrem Sanguineam, ante Ecclesiam de Anima, Pasquinum, Parionem, Montem Iordanum, per Bancos, ante Castrum Sancti Angeli, per Burgum ueterem, quia per nouum non poterat equitari, et ad Domum habitationis, hora 24^{a} in Castro S^{ti} Angeli fuerunt exoneratae bombardae, in transeundo in Platea S^{ti} Petri a militibus Heluetiis, post Oratorem equitarunt pauci, et praesertim duo Persae Christiani, qui inseruirunt pro Interpretibus. Quando orator peruenit ad Palatium suae habitationis, firmauit se equitantem in Porta, et recepit salutationem ab associantibus deinde descendens de equo fuit receptus ab Ill^{mo} et Rev^{mo} D. Patriarcha Hierosolymitano rocchetto induto Magistro Domus Papae, et superius ductus usque ad suas cameras decenter ornatas, et accomodatas . . . .

Dom.^{ca} die 30 augusti de mane circa horam x3.^{am} Papa indutus stola supra mozzettam sedens in sede gestatoria pontificali sub baldachino dedit audientiam in camera audientiae exc.^{mo} Dño Ali Golibert Mordar Oratori Seren.^{mi} Regis Persarum, qui factis tribus reuerentiis cum Turbante genuflexus osculatus est pedem, deinde dedit literas inclusas in Bursa, illas prius deosculatas: in manibus Papae cum reuerentia, et aliqua dixit lingua sua Persica, et Interpres explicavit nostra lingua, et Papa respondit per eundem Interpretem, et cum magno gaudio allocutus est cum Papa, et deosculabatur suae Sanctitatis, et dedit etiam Papae Literas Imperatoris, apud quem fuit, et omnibus expositis surrexit, et stetit à dextris Papae cum Turbante in capite semper, et sui famuli osculati sunt pedem Papae, et omnibus expeditis discessit, et redivit ad suam habitationem. Interfuerunt huic actus Ill^{mi} et Rmi Domini Cardinales Burghesius, Barberinus, Lantes, Verallus, Lenius, Lanfrancus Presbiteri, et Capponius Diaconus, omnes Creaturae San^{mi},

Fol. 198 v^{o}:

Ai sei di settembre l'Alaleone nota un'udienza privata che Paolo V concesse all'ambasciatore di Persia e dice poi: « et discedet citò Roma reuersurus in suam Patriam ».

Stesso foglio:

Sabbato die x2 Septembris discessit Roma reuersurus in Persiam orator Regis Persarum, qui die Mercurii fuit uisitatus ab Horatore Hispaniarum publice, et die Iouis orator Persarum reuisitauit oratorem praefatum, alij oratorem non uisitarunt. Papa pro discessu fecit prouidere de omnibus necessariis pro itinere, et aliqua dona illi donauit portanda, et contentus discessit.

Fol. 199:

Eadem die 28 Septembris ingressus est Romam Dominus Comes Don Robertus Scerleye Anglus Orator alter Regis Persarum missus ad Sanctissimum Dominum Nostrum post multos menses alterius oratoris Persarum qui paucis diebus Roma discessit . . .

Qui l'Alaleone ripete la descrizione del cerimoniale, uguale su per giù a quello usato per il primo ambasciatore, avvertendo che anche per lo Scherleye non intervennero gli ecclesiastici... *cum sit Orator Regis Maumethani, quamvis orator profitebatur se catholicum.* Ripete la descrizione minuziosa dell'itinerario, aggiunge poi: *orator erat indutus more Hungarorum, siue Moscouitarum cum Turbante, et in cacumine Turbantis crux.*

Identica è la descrizione dell'udienza papale con qualche piccola differenza di cerimoniale, che l'Alaleone nota con gran cura come, ad esempio, che lo Scherleye si tolse il turbante; cosa che il primo ambasciatore da buon musulmano non aveva fatto.

Negli appunti giornalieri che seguono, i particolari sono anche di assai poco interesse ed il minutissimo cerimoniere, dopo averci detto che l'ambasciatore del re di Persia visitò le reliquie nelle basiliche patriarcali, non sa registrare se non che il 4 di ottobre il papa lo ricevette in udienza privata e che il 15 dello stesso mese *post prandium discessit Roma Dominus Comes D. Rubertus Anglus Orator Regis Persarum, cui Papa munera donauit et ipse satisfactus abijt.*

La firma dell'incisore nella stampa ora descritta è così: *Lucas de Vrbino F.* Ora egli abitualmente non firma in questa forma e preferisce segnare addirittura con tutto il nome al quale aggiunge la qualifica di *Vrbinas*, oppure col monogramma in cui s'intrecciano un *L* ed un *C.*[1]

2. *Ritratto di Padre Giambattista Cioni da Lucca.* — In questa seconda incisione Luca Ciamberlano è raffigurato il ritratto del Padre Giambattista Cioni da Lucca.

L'incisione misura in larghezza mm. 124 ed in altezza mm. 185.

Il vecchio monaco vi è raffigurato con corta barba bianca, che incornicia un volto scarno e rugoso. Si notano in lui la grandezza dell'orecchio ed un neo sotto l'occhio destro. Ha in capo la berretta sacerdotale e veste un abito talare cinto da cordone ed un mantello dal colletto diritto.

Nell'iscrizione apposta al ritratto si legge: *P. Io. Baptista Cionius Lucensis Religionis Matris Dei Primus socius P. Io. Leonardij Fundatoris obijt die 31 Martij 1623 aetatis suae ano. 67. Ill^mae et Ex^mae D. D. Felici Mariae Vrsinae Ducissae Sermonetae.*

Lucas Ciamberlanus Vrbinas I. V. Doc. D. D. Lucae, anno 1626.

FEDERICO HERMANIN.

[1] A. BARTSCH, op. cit., vol. XX, Tavola dei monogr. n. 6; FRANÇOIS BRULLIOT. *Dictionnaire de monogrammes,* Munich, J. G. Cotta, 1832, vol. I, n. 1357, vol. III, n. 840; G. K. NAGLER, *Die monogrammisten,* München, Hirth, vol. I, n. 1063, vol. II, n. 323, IV, n. 925.

CENNI INTORNO AI PRECURSORI

DEL PAESAGGIO SECENTESCO.

Prima di essere un'arte a sè il paesaggio ha avuto una lunga storia come sfondo nella pittura di figura; cosicchè anche anteriormente al Seicento in Italia possiamo parlare d'un paesaggio umbro, d'un' altro toscano e d'un terzo veneto, ciascuno avente caratteri tali da apparire con fisonomia propria. Non è questo però il luogo di seguirne tutta la lunga storia; a noi basterà studiarne le fonti più prossime.

Tre principalmente sono le correnti che contribuirono ad alimentare la nuova forma d'arte: quella della scuola fiamminga per lo studio del vero, quella della scuola veneta, che fa capo a Tiziano, per lo studio del colore e del chiaroscuro, e finalmente quella della scuola bolognese, e di Annibale Carracci in ispecie, che, riassumendo il gusto decorativo dell'arte toscana ed umbra, e i progressi coloristici della scuola veneta, produsse i primi esempi di quel paesaggio che fu poi detto classico o italiano.[1]

I Fiamminghi portarono un grande contributo di studi per le marine, per i monti e per i tronchi degli alberi. Per le marine e le rocce basta rammentare Enrico Met di Bles, detto il Civetta (1450, viv. 1510), nelle cui opere è una sfumatura di contorni e di modellato, prima di lui sconosciuta, che, sebbene spesso esagerata in modo che le sue montagne sembrano intagliate nel sapone, pure al suo tempo dovette suscitare una grande ammirazione, ritrovandosene delle tracce d'imitazione anche nel secolo seguente in Bonaventura Peters (1614-1652) e in Salvator Rosa (1615-1673).

[1] Ecco come il Baldinucci accenna alle origini di questo genere d'arte: « Benchè nella nostra Italia il dipingere paesi e vedute al naturale, sin da quei primi tempi nei quali il famosissimo Giotto ritornò in vita la pittura, fosse per mano di lui e dei suoi seguaci posto in uso e che poi andasse tuttavia avanzandosi di perfezione col miglioramento che nel correr degli anni andò facendo l'arte per mano di diversi maestri in più secoli e che finalmente arrivasse agli ultimi segni dell'eccellenza per opera dei pennelli del gran Tiziano e poi dei celebratissimi Caracci, non è però ch'ei non si possa affermare che quella che noi diciamo Arte di far paesi, cioè il far quadri nè quali prima e principale intenzione sia il far vedere belle campagne o selvagge o domestiche o spiagge marittime non ci sia venuta dalla Fiandra. Il primo che (per quanto ci lasciò scritto in suo suo nativo idioma Carlo Vanmander Pittor Fiammingo) si disse aver dati fuori quadri di paesi fu Albert Vanorwaerter, pittor di Aerlem che fioriva circa al 1450, seguito poi dagli altri del susseguente secolo » (Cfr. *Notiz. dei Prof., etc.*, Firenze, 1681, dec. III, part. II, sec. IV, p. 186).

Una storia del paesaggio fino al Cinquecento è stata tentata da J. GUTHMANN, *Die Landschafts-Malerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raphael,* Leipzig, 1902.

Per lo studio della vegetazione (specialmente per i tronchi d'alberi) e per gli edifizi i fiamminghi ebbero una predilezione spiccatissima, e i loro sforzi furono costantemente assimilati dagli italiani. La stessa scuola di Raffaello non disdegnò di concedere un posticino all'arte fiamminga nei suoi paesaggi, come si vede in quello di

Fig. 1. Paolo Bril. Paesaggio. Biblioteca Vaticana. (Fot. Moscioni).

Giacobbe e le figlie di Labano nelle Logge vaticane (dove introdusse un gruppo di case dai tetti acuminati e dall'aspetto nordico) e nell'altro del *Mosè salvato dalle acque*, dove l'imitazione si rivela nella struttura dei piani e nell'orizzonte prospettico altissimo.[1]

Alla scuola veneta, e a Tiziano in ispecie, la pittura di paesaggio deve la morbidezza della frasca e lo studio delle masse di ombra e di luce nelle chiome degli alberi. Egli abbandonò ad un tempo il gusto degl'italiani che dipingevano le chiome dei loro magri alberelli foglia per foglia e quello dei fiamminghi che usavano rap-

[1] Sui paesisti olandesi a Roma, cfr. l'articolo di L. Dimier, in *Nuova Antologia* (16 giugno 1903, an. 38, fasc. 758).

presentarle in forme arrotondate e compatte. Per questo Tiziano nella storia del paesaggio occupa uno dei posti più eminenti.

A Tiziano la pittura di paesaggio deve ancora la divulgazione e perfezione di un taglio più naturale della veduta, troncando gli alberi in alto con la linea del

Fig. 2. Paolo Bril. Paesaggio. Sagrestia, Cappella Sista. Santa Maria Maggiore. (Fot. Moscioni).

quadro, come si vede nel grandioso gruppo di bosco ch'egli dipinse nell'*Uccisione di San Pietro martire*.[1]

Tiziano, seguendo la tradizione della scuola veneta, che non si limitava alle vedute primaverili, fatte di verde e azzurro, amò nelle sue pitture la rappresentazione del paesaggio autunnale ed estivo, usando abbondantemente il giallo-marrone non solo per il terreno, ma anche per la vegetazione.[2]

Una caratteristica del paesaggio toscano, già rilevante nell'arte del Quattrocento, è la predilezione per una massa centrale o laterale d'acqua, fiancheggiata da pro-

[1] Eguale taglio è ripetuto nel cosidetto *Amor sacro e Amor profano* e nel *San Girolamo* della Galleria Brera.

[2] Fra i più belli dei paesaggi tizianeschi, rammenteremo quello del *Noli me tangere*, della National Gallery di Londra.

montori e da colline. Ne possono dare un' idea gli affreschi di Cosimo Rosselli e del Ghirlandaio nella Cappella Sistina in Roma.[1]

Il gusto toscano di simmetria, arricchito di tutti gli elementi tratti dalla scuola veneta e fiamminga, forma il paesaggio dei Carracci, il più complesso e il più decorativo che fino allora si fosse ideato. Essi possono essere considerati i fondatori del paesaggio italiano del Seicento; ciò che era stato riconosciuto anche dai contemporanei; infatti il Baglioni nelle sue *Vite dei pittori*, ecc., pubblicate nel 1642, parlando del Viola dice: « Diedesi a far paesi in quella maniera del Caracci (Annibale) dal naturale rapportati », aggiungendo che incontravano il favore comune, « poichè erano formati alla maniera pittoresca buona italiana, lontano da quella seccaggine fiamminga.[2] E Giulio Cesare Mancini, medico di Urbano VIII, in una sua *Raccolta di Vite di artisti* (Biblioteca Vaticana, cod. Barb. Lat. 4315), parlando del Bril, dice che egli arrivò alla sua perfezione artistica per « la lunghezza dello star in Italia vedendo le cose del Caracci ». (Cfr. *Vita del Brillo*).

Fra i migliori esempi dell'arte dei Carracci è la lunetta (di Annibale) della Galleria Doria (n. 80) a Roma, rappresentante la *Fuga in Egitto* su fondo paesistico,[3] e il quadro di Agostino della Galleria Pitti che rappresenta un *Paesaggio roccioso* con bagnanti. Di essi sono sparsi per le gallerie d'Europa molti disegni di paese, che attestano il grande studio e la coscienza che questi maestri avevano della nuova arte.

Molti furono i seguaci dei Carracci, e fra i più importanti il Domenichino (1584-1641), l'Albani (1578-1660), il Guercino (1590-1666), Francesco Grimaldi (1606-1680) e Gio. Batt. Viola (1572-1622). Il Guercino lavorò poco a paesaggio; la sua opera più caratteristica in questo genere è l'affresco che, secondo il Passeri, dipinse nel Villino Boncompagni in una stanza accanto a quella dell'*Aurora*, rappresentando una veduta di giardino con fontane, dame e cavalieri.[4] Un altro paesaggio di lui, annerito, si vede nel salone Aldobrandini (n. 342) della Galleria Doria; un altro più bello ho avuto occasione di vedere io in una casa privata di Roma, dov'erano figurati alcuni soldati che giuocano a carte all'ombra di un grosso albero in una vasta pianura.

Più numerose in questo genere sono le opere del Domenichino, che si riconoscono fra quelle dei maestri per una maggiore morbidezza della frasca e una maggiore

[1] Questo paesaggio fu prediletto anche da Benvenuto Tisi detto il Garofalo, che lo ripetè spesso offrendone uno splendido esempio nella *Madonna in gloria* della Galleria Capitolina in Roma.

[2] Cfr. Giov. Baglioni, *Vite dei Pittori, Scultori, Architetti*, ecc., Roma, Andrea Fei, 1642 (Vita del Viola).

[3] Quelle lunette dal *Catalogo* sono attribuite indistintamente ad Annibale Carracci; per primo Hans Tietze, pur riconoscendole della stessa scuola, ne fece una distinzione, attribuendo giustamente l'*Assunzione* (n. 78) all'Albani, e l'*Adorazione dei Magi* (n. 84) al Domenichino. (Cfr. *Jahrbuch der Kunst.*, ecc., Wien, 1906, Bd. XXVI, Heft 2, dove sono anche riprodotte, pp. 152, 153, 154).

[4] Cfr. Passeri, *Vite dei pittori*, ecc., Roma, 1772, p. 376.

ricchezza di colore. Egli amò soprattutto le vedute di pianura, ricche di vegetazione e d'acqua. Oltre il paese della famosa *Caccia di Diana* alla Galleria Borghese di Roma; a monocromato verde secondo il gusto della sua scuola, rammenteremo la splendida lunetta con l'*Adorazione dei Magi* della Galleria Doria, già attribuita al Carracci, e il bel paesino della Galleria Capitolina, in cui è rappresentato il *Martirio di San Sebastiano*, i quali, insieme, possono dare un'idea della sua arte.

L'Albani, che è il più illustre paesista della scuola, pur continuando la tradizione carraccesca, si applicò soprattutto ai problemi della trasparenza dell'atmosfera e della morbidezza della vegetazione, sgombrando così le vie dell'arte del Gellée, che di poi tanta ala vi stese. L'Albani ha col Lorenese una grande affinità nel senso poetico della luce diffusa e calma, della fresca luce mattutina; tutti i suoi sforzi furono rivolti allo studio dei valori per dare il massimo sfondo al cielo, prima di lui troppo opaco e pesante, e per velare la terra di quell'atmosfera cristallina che formerà l'amore e la gloria del grande Francese. L'Albani, come paesista, ha il grande merito d'aver preceduto il Lorenese in questi studi, e basta dare un' occhiata al famoso ovale del Brera con la *Danza degli Amorini* per scorgere subito quanto del Gellée è già in quel quadro, sia nella vaporosità del cielo, come nel profondo allontanarsi della pianura e nel motivo architettonico del tempietto. Due quadri importanti di questo artista sono nella Galleria Colonna di Roma (nn. 127 e 137). Nel primo, rappresentante *Erminia accolta dai pastori*, è figurata una maestosa vallata che finisce all'orizzonte col mare, e nel centro grandeggia un maestoso albero frondoso diritto, come usò spesso Claudio Gellée. Il n. 137 (paesaggio con Erminia) ha la stessa ispirazione di composizione, con la sola differenza che nel mezzo scorre un largo fiume a cateratte (anche questo un motivo del Lorenese) e il colore del terreno è marrone, come usò il Tiziano e poi il Rosa, al quale fa pensare anche il colore giallo rossiccio del caldo tramonto. Queste opere dell'ultimo periodo dell'attività del nostro artista dimostrano che il maestro era stato attratto nell'orbita dei seguaci.[1]

Contemporaneamente all'Albani, anche il tedesco Adamo Elsheimer (1574-1625) si dedicava ai medesimi problemi coloristici e riusciva a ottenere il titolo d'*incomparabile*. Difficile è oggi dire quale dei due avesse la precedenza nei risultati tecnici, e quanto uno deve all'altro; ad ogni modo si può affermare che Adamo restò inferiore all'Albani nel gusto della linea, nella ricchezza della composizione e nel tocco della frasca, che nelle sue opere è dura di contorno, soffocata e senza grazia di disegno. Il Tedesco però è superiore al Bolognese nella verità delle figure e degli

[1] Dell'Albani, oltre ai quadri già citati e l'*Assunzione della Vergine* della Galleria Doria, opera della sua prima maniera, sono famosi: la *Danza degli Amorini* al Brera, gli ovali della Galleria Borghese e le tele della Galleria di Torino. Molte altre sono all'estero e in case private.

animali.[1] L'Albani fu grandemente ammirato per tutto il secolo XVII, e meritò anche le lodi di Salvator Rosa.[2]

Giovanni Francesco Grimaldi, detto il Bolognese, oltre che paesista fu ingegnere e intagliatore. Si atteggiò rivale di Paolo Bril e fu due volte principe dell'Accademia

Fig. 3. Paolo Bril. Martirio di San Clemente. Sala Clementina. Vaticano (Fot. Moscioni).

di San Luca di Roma; intagliò all'acqua forte navi e belle vedute; fu anche frescante, e in San Martino ai Monti a Roma si vedono di lui due paesaggi accanto a quelli

[1] Della grande stima in cui l'Elsheimer era tenuto nel sec. XVII, si può avere un' idea dalla seguente lettera dell'ambasciatore del Duca di Modena da Roma al suo signore (25 luglio 1640). Egli dice: « Il quale (Adamo) quando visse superò di gran lunga Filippo Napolitano, Paolo Brillo e tutti gli altri del suo tempo ». (Cfr. A. VENTURI, *La Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882, p. 250). Di questo autore in Italia poco rimane; ad ogni modo possono dare un' idea del suo valore i due quadri della Galleria Uffizi rappresentanti il *Contadino che suona il flauto* e la *Storia di Psiche*, che sono fra i suoi migliori.

[2] Cfr. il principio della lettera all'amico Ricciardi: CESAREO, *Poesie e lettere di Salvator Rosa*, ecc. vol. II, lett. XC,

del Dughet, presso l'altare di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. La Galleria Borghese di Roma possiede di lui due pitture con motivi spesso ripetuti.[1] L'ultimo dei principali scolari dei Carracci fu Giovanni Battista Viola, che ottenne una certa fama; imitando i maestri (Cfr. Malvasia, *Fels. Pitt.*, Bologna, 1678, parte IV, p. 132).

Fig. 4. Paolo Bril. Veduta di Porto. Galleria Uffizi. (Fot._Alinari).

Una delle personalità più spiccate nella storia del paesaggio è Paolo Bril di Anversa (1554-1626), il più versatile e il più completo nell'arte sua di tutti i contemporanei.

Suo fratello Matteo (1547-1584), più vecchio di lui, fu anche egli un abile paesista, e dipinse in Vaticano per papa Gregorio XIII, nella Galleria e Loggie che furono fatte in quel tempo. Matteo morì all'età di soli 34 anni.[2]

Paolo Bril venuto a Roma con Matteo, fu applicato in molti lavori ad affresco per la decorazione di palazzi e di chiese. Giovanni Baglioni (*Vite dei Pittori*, ecc.,

[1] Nel Gabinetto delle Stampe presso la Galleria Nazionale d'arte antica (già Corsini) di Roma sono conservati molti suoi disegni.

[2] Cfr. BALDINUCCI, Op. cit. *Vita dei Fratelli Brilli*. Dec. III, part. II, sec. IV, p. 188.

Napoli, 1733, p. 185) rammenta del nostro autore gli affreschi eseguiti per Sisto V in Vaticano (Biblioteca e Sala Ducale) altri nella sagrestia della cappella Sista in Santa Maria Maggiore, altri nella chiesa della Scala Santa (due fortune di mare con la storia di Giona), nella Chiesa Nuova il paese della *Creazione del mondo* sull'altare dei signori Cesi, nella Sala Clementina in Vaticano la grande marina dov'è rappresentato *San Clemente papa* nella barca mentre sta per essere gettato in mare, e nel salotto accanto altri paesi nel fregio. Di più nel giardino dei padri Teatini di Monte Cavallo un paese rifatto nella storia di San Bernardo, in Santa Cecilia in Trastevere otto paesi diversi, e finalmente altri paesi nel giardino dei signori Bentivoglio (poi dei principi Borghese) a Monte Cavallo nella loggia verso la strada nella loggetta nell'interno del detto giardino. Il Baldinucci, nella *Vita del Bril*, parla di alcuni uccelli dipinti nella cappella di San Francesco nella chiesa dei Gesuiti.[1]

Delle sue opere da cavalletto sono rammentate con precisione ben poche: « Et ultimamente nella chiesa dei pittori (dell'Accademia di San Luca) per la festa si vidde un grandissimo paesaggio di un Porto, che invero non saprei quello che si possa desiderare in più in simili cose di pittura ». (Mancini, op. cit., p. 137 v.). « Così Enrico de Os possiede una lamina di rame da lui (Bril) dipinta coperta di Rovine e di figure elegantissime, quale suole mostrarsi allo spettatore il Campo Vaccino a Roma ». (Sandrart, *Accademia Nobil. art. Pict.*, Norimbergae, MDCLXXXII, p. 277). Quest'opera si deve probabilmente ascrivere a gli ultimi anni della sua vita, poichè il Baldinucci racconta che da vecchio dipingeva in piccolo in rame. Dai *Cataloghi ed Inventari* del Campori (Modena, 1870) si ha notizia di parecchie opere del nostro artista, e, quel che è più importante, del fatto che egli talvolta affidava l'esecuzione delle figure dei suoi quadri a Rotenhamer. (Cfr. op. cit., pp. 144, 191, ecc.). Il Baldinucci ci dice anche che « dopo che fu messo in uso l'intagliare all'acqua forte, egli fece bellissime invenzioni di paese, e così vecchio quelle intagliò di sua mano ».[2]

I meriti di Paolo Bril furono subito riconosciuti anche dai contemporanei. Il Mancini infatti scrive: « Da molti anni in qua in simil sorta di pittura (paesaggio) par che abbia servato il primo luogo, et in vero meritamente, poichè la lunghezza

[1] Il Baglioni (Op, cit. *Vita di Paolo Bril*) dice: « Vi ha rappresentato col suo pennello una pergolata d'uve diverse con varii animali dal naturale assai belli et eccellenti ». E il Baldinucci sempre a proposito di di queste pitture: « Le quali, perchè egli aveva già veduti e studiati i paesi di Tiziano e dei Carracci riuscirono di gran lunga migliori degli altri fatti fino a quel tempo, anzi da quell'ora in poi mutò maniera essendosi accostato assai più a quel nuovo modo italiano » (Cfr. op. cit. *Vita dei Bril*). Il palazzo è ora di proprietà dei principi Rospigliosi, e le pitture vi sono ancora conservate e in parte sono state pubblicate dal Dr. Eisler in un artic. del *Burlington Magazine* (july 1905).

[2] Morì in Roma il 7 ottobre 1626 e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria dell'Anima. Alcuni documenti che riguardano la vita privata di questo artista furono pubblicati dal Bertolotti, nei suoi *Artisti belgi ed olandesi a Roma* (Firenze, 1880, p. 379). Appartenne alla Accademia dei Virtuosi al Pantheon e a quella di San Luca.

dello star in Italia, vedendo le cose di Carracci e del Cav. Giuseppe (d'Arpino), ha nelle figure fatto assai passaggio, et nel paesaggio, lasciando quel modo fiammengo accostandosì più al vero, non refacendo l'orizzonte così alto come usa nei fiammenghi, che così per il loro paesaggio è piuttosto una Maestà scenica che prospetto di paese ».

Il Baldinucci invece lo loda perchè « nel frappeggiare avanzò i paesanti oltremontani e non fu superato, se si eccettua una certa morbidezza moderna ». In altro luogo, osservando come l'occhio dei paesisti anteriori al Seicento « non fosse ancora arrivato a giudicare le varie apparenze di colorito, che fanno i paesi e vedute naturali nelle varie disposizioni dell'aria, or chiara, or fosca, or risplendente, or scura », aggiunge: Queste « cose tutte a meraviglia veggiamo essere state imitate dai paesanti del nostro secolo ed anche dallo stesso Paolo Brilli ».

Negli affreschi del palazzo Rospigliosi, Paolo rivela il grande progresso compiuto studiando l'arte degli italiani. Paragonandoli con le prime sue opere, per esempio, della Biblioteca Vaticana, (cfr. fig. 1), si vede come si sia avvicinato più al vero; infatti ha abbandonato i colori stridenti, ha abbassato di molto l'orizzonte, ha abolito le città rampanti, e nei tronchi e nelle chiome degli alberi mostra una varietà e un'eleganza che può competere con molta dell'arte secentesca futura. Come già osservava il Baldinucci, queste pitture segnano il suo passaggio dallo stile fiammingo alla maniera italiana. In altri affreschi poi dello stesso palazzo, pur continuando la tradizione del paesaggio fluviale, lo condusse a tale progresso da allontanarsi quasi completamente dall'arte dei predecessori. Molto originale fra queste opere è la veduta di un giardino italiano del Seicento in mezzo a cui sorge un casino a tre corpi architettonici e, da una parte, una grotta coperta di vegetazione e ridente di zampilli d'acqua, che probabilmente servì di modello per lo stesso soggetto al Guercino nel casino Boncompagni, e certamente ispirò Gaspare Dughet per eguale scena nel palazzo Costaguti. Il Mancini rammenta come una delle cose più ammirate del nostro pittore fosse una *Veduta di mare con navigli*. Questo soggetto fu trattato dal Bril molto spesso mostrando in esso una novità e grandiosità veramente singolari; basterebbe rammentare la vasta parete della Sala Clementina in Vaticano coperta dal grandioso affresco del martirio del Santo (cfr. fig. 3). Delle vedute di Porti io ho potuto ammirare uno splendido esempio anche in una casa privata di Roma, simile in tutto a quello noto della Galleria degli Uffizi (n. 218) (cfr. fig. 4). Essi sono indubbiamente la fonte unica a cui hanno attinto il Lorenese e il Rosa. Infatti i Porti di tutto il periodo giovanile del Gellée non sono che uno sviluppo di quelli del Bril, e li rammentano molto da vicino nella durezza delle linee, nell'insieme della composizione, nelle masse del chiaroscuro e nell'ispirazione del colorito, sia del cielo, sia dell'acqua. Lo stesso si può ripetere a proposito del Rosa, che si mostra anche più

prossimo alla sua fonte, oltre che per il resto, per l'imitazione delle rovine di cui popola le rive e perfino per certi particolari, come le torri e gli stemmi sulle porte diroccate. Anche la marina del Bril della Galleria Pitti (n. 449) mostra una stretta relazione con quelle posteriori del Rosa nella disposizione dell'insieme, nel colorito e nelle masse di chiaroscuro.

L'opera che forse più di tutte colpì i contemporanei del pittore Fiammingo fu la serie dei paesaggi che egli eseguì accanto alla sacrestia di Santa Cecilia, disgraziatamente ora quasi distrutti. Dall'interno di bosco del celebre quadro di Tiziano, rappresentante l'*Uccisione di San Pietro martire*, il Bril seppe trarre i motivi per la maestosa vegetazione che dà per sfondo alle sue storie di anacoreti in quelle pitture. Dopo di lui, e forse dietro la sua guida, il Rosa seppe trarre eguale partito dall'esempio di Tiziano, specialmente per il suo paesaggio del *Sant'Antonio abate* della Galleria Brera.[1]

Dall'esame di queste poche opere possiamo giudicare di quale abilità di assimilazione e di quale versatilità fosse dotato il suo ingegno, che seppe riassumere gli studi dell'arte fiamminga e il gusto decorativo dell'anima italiana in una serie di opere che svolgono i più svariati aspetti della natura, dalle vedute montuose, alle scene di porti, alle marine, all'interno dei boschi, risolvendo sul principio del Seicento tutti quei problemi che saranno a parte a parte ripresi e sviluppati dai suoi successori. Unico campo non corso, ma pure intraveduto dal Bril, come già notò il Baldinucci, è quello dei problemi della luce, a cui dedicò invece tutto il suo ingegno e tutta la sua vita Claudio Gellée, riuscendo a quella poesia di colore, che forma ancora l'ammirazione dei nostri tempi.

Contemporaneo del Bril fu Teodoro Filippo Llaños (1584-1625), detto comunemente de Liagno o Filippo Napolitano.[2]

Nella lettera (già citata a proposito dell'Elsheimer) dell'ambasciatore del Duca di Modena al suo signore, in data del 1640, egli è messo al pari di Paolo Bril, ma di lui oggi è molto difficile dare un giudizio essendosi smarrite quasi tutte le sue opere.

Tra l'arte di Paolo Bril e quella dei grandi paesisti del Seicento è mantenuta una linea di continuità per opera di Agostino Tassi romano (1566-1644), scolaro del grande Fiammingo e da parte sua maestro di Claudio Gellée.

Questo artista, che ebbe una vita delle più avventurose e meno edificanti del suo tempo, fu forse più grande decoratore che paesista; a lui si deve la divulga-

[1] Del Bril rammenterò ancora un grande quadro che io ho veduto a Roma nella collezione privata del sig. Messinger rappresentante la *Torre di Babele*, ricchissima composizione di gusto fiammingo.

[2] Filippo Llaños, oltre che di marine, fu anche pittore di battaglie e di ritratti e incisore all'acquaforte. Il Gabinetto delle stampe della Galleria Nazionale d'arte antica al palazzo Corsini in Roma conserva molte delle sue incisioni.

zione della decorazione architettonica nell'interno dei saloni, dove finse degli ampi colonnati a diversi piani, con balaustrate popolate di animali e di curiosi, e aperte in alto in modo da potervi dipingere dei brani di cielo. Basta aver veduto quello di Palazzo Lancellotti a Roma per farsi un' idea della grandiosità della sua arte e della sua abilità prospettica. In esso finse due ordini di logge giranti per le quattro pareti, con le volticelle del secondo ordine a finto mosaico dorato, i pieni dei muri ornati di piccole marine, lo sfondo del primo piano, prospiciente sul mare, con vedute di vascelli, e in alto, su per le balaustrate, numerosi uccelli esotici dai più brillanti colori. L'arte decorativa del Settecento avrà ben poco da aggiungere a questa del Tassi. Come paesista dai contemporanei era soprattutto lodato per la sua abilità nelle marine e nelle vedute deî porti, arte che egli derivava dal suo maestro. Gian Battista Passeri, nella vita del nostro pittore (*Vite dei pittori*, ecc., Roma, 1772, p. 9) rammenta fra le opere di lui parecchi affreschi sulle facciate dei palazzi a Livorno rappresentanti vedute di mare, il salone e gli appartamenti del palazzo Lancellotti a Roma, altri affreschi, già distrutti al tempo suo, nel palazzo Patrizi della stessa città, il fregio della sala grande (dei Corazzieri) nel Quirinale, la decorazione della Villa Papale a Bagnaia, alcune decorazioni del palazzo Panfili a piazza Navona a Roma, e la direzione di alcune opere di pittura a guazzo per Sant'Eustachio (che più non esistono), pure a Roma.

Da alcuni pagamenti della camera pontificia, pubblicati da A. Bertolotti (Agostino Tasso, Perugia, 1876) risulta che in una loggia di un casino del Quirinale dipinse « Civitavecchia cavata dal naturale con il suo porto pieno di vascelli con i suoi siti di monti e paesi con golate (*sic*) e diversi uccelli finti », e aggiunge « e detta Civitavecchia fu bisognato rifarla diece volte, perchè non c'era disegno giusto, a tutte sue spese, d'azzurro fino, verdetti e verdi azzurri, et altri colori ». Il conto è sotto la data del 24 luglio 1629. Sotto la data del 10 ottobre 1633 è un'altro pagamento importante (*Idem.*, p. 27): « Per un disegno fatto per gli E.mi Signori Cardinali Barberini, di una vista che circondano tutti li monti di Roma fino alla Marina, designati sopra la cuppola di S. Pietro, longo quanto dodici fogli di carta reale et alto quanto il foglio, colorito di coloretti fini con l'aria di azzurro oltremare ». Questi due documenti hanno valore, non solo per le notizie che offrono, ma più perchè da essi si può rilevare lo studio grande del vero a cui era abituato il Tassi. Questo metodo gli derivò con ogni probabilità dal suo maestro fiammingo, e si può ritenere che il Lorenese lo abbia ereditato da lui.

L'arte del Tassi al suo tempo dovette essere molto apprezzata perchè per sodisfare alle commissioni era costretto a ricorrere a così numerosi aiuti da poter affermare in un processo: « Nell'esercitio di pittore ho tenuti garzoni et lavoranti che se li volessi raccontar tutti sono più di un migliaio ». (Bertolotti, *idem*, p. 15).

Del resto la grande fama ch'egli godeva ci vien attestata anche direttamente dal Mancini contemporaneo, che così ne parla nelle sue *Vite:* « È di età di 43 anni in circa et è nel meglio dell'operare, ma pate di dolor artritici, che spesso lo molestano et in particolare nelle mani, et è una gran compassione che questo artefice di tanto valore in questa parte di pittura, che si può dire singolare et inventore non possa operare quanto desidera il mondo e lui harebbe facilità nel fare ». Come e quanto il Tassi abbia influito sui successori noi non possiamo dire con precisione essendo le sue opere in gran parte andate smarrite o in case private di difficile accessione. Ad ogni modo possono dare un'idea della sua arte le vedute di mare che sono dipinte nel fregio della Saletta (ora pubblica), del Palazzo Rospigliosi, che ha nel soffitto l'affresco del *Ratto d'Europa* dipinto da Orazio Gentileschi.[1] Una di quelle marine presenta tale grandiosità di visione per la vastità del cielo dominante, così squisita gradazione di azzurri nell'aria e nel mare e una tale trasparenza nella riva lontana velata dall'atmosfera, da farci facilmente comprendere come egli possa essere il maestro del Lorenese, della cui arte in questo affresco, sebbene alquanto deperito, si ammira già una splendida manifestazione.

Lo scolaro di Agostino Tassi, Claudio Lorenese (1600-1682), nell'attività artistica precedette Salvator Rosa, perchè, sebbene per parecchio tempo non fosse che un garzone del Tassi, cinque anni prima che Salvatore giungesse a Roma, dove il Gellée viveva, questi aveva già firmato la sua piccola acquaforte rappresentante una tempesta (1630). Dell'influenza del Lorenese sul Rosa non è qui il luogo di parlare, riserbandomi di trattare ampiamente dell'arte di Salvator Rosa in una monografia corredata di nuovi documenti di prossima pubblicazione.

Con questi artisti siamo arrivati al Seicento, il secolo in cui la pittura di paesaggio subì una trasformazione radicale abbandonando completamente il processo cosiddetto d'integrazione, per cui anche nella lontananza dell'orizzonte ogni oggetto veniva rappresentato con tutta precisione, assogettandolo solamente al rimpiccolimento prospettico, senza togliergli nulla dei suoi particolari di forma. Questa trasformazione secentesca, unita a una più esatta interpretazione delle varietà cromatiche dell'atmosfera e dell'acqua, avvicinò tanto la riproduzione pittorica alla realtà che il Baldinucci, parlando dei pittori del secolo precedente affermava « potersi vedere (in essi) piuttosto una bella maniera di far paesi che una perfetta imitazione de' veri paesi ».[2]

LEANDRO OZZOLA.

[1] Cfr. PASSERI, op. cit. *Vita di Agostino Tassi,* p. 99.

[2] Cfr. op. cit. *Vita di Matteo e Paolo Brilli.*

NOTE SU ALESSANDRO VITTORIA

(1524-5 - 1608).

La personalità artistica del Vittoria è troppo importante e complessa per poter essere delineata compiutamente in un articolo. Poichè egli ebbe non solo il dono di una magnifica versatilità, ma fu anche uno dei maggiori maestri del suo tempo e, quando per tutta Italia gli scultori ripassavano stentatamente le grandi orme impresse da Michelangelo, seppe conservare intatto il suo carattere, pur subendo l'azione del Sansovino, di Michelangelo, del Palladio. Specialmente come decoratore e come ritrattista non ebbe al suo tempo e non temè rivali: le chiese più importanti di Venezia, gli enti ed i personaggi più cospicui della Repubblica si giovarono costantemente della sua opera, tanto ch'egli divenne, dopo la morte del Sansovino (1570), l'arbitro dell'arte a Venezia, e il Ridolfi afferma che « dal suo giuditio dipendeva « all' hora la Città tutta nelle deliberationi che a far si havevano delle cose di scul- « tura e dell'architettura non solo, ma della pittura ».[1]

Altrove[2] abbiamo cercato di rintracciare le origini artistiche del Vittoria e di illustrare la sua attività fuori di Venezia; qui vogliamo pubblicare qualche nota su alcune opere sue esistenti a Venezia.[3]

Il Vittoria, nativo di Trento, venne a Venezia — dice il Giovanelli — per cura del principe Cristoforo Madruzzo vescovo di Trento e a Venezia giunse, come si ricava da un libretto intitolato *Pagamenti* contenuto nella *Commissaria Vittoria*, il 25 luglio 1543. Entrò nella bottega del Sansovino e aiutò il maestro, ma non è possibile determinare tutto ciò ch'egli fece nelle opere condotte da lui. Nel libretto dei *Pagamenti*, il Vittoria nota a dì 29 marzo 1550 di aver ricevuto dal Sansovino compenso per alcuni *Fiumi* eseguiti nei semipennacchi della *Libreria*. Abbiamo osservate attentamente queste figure, ma ci siamo dovuti convincere che, trattandosi di statue decorative e per giunta esprimenti lo stesso soggetto, è arduo distinguere l'opera del Vittoria da quella degli altri numerosi aiuti del Sansovino.

[1] *Meraviglie*, Venezia, Sgana, 1648, II, 174-75.

[2] *Rassegna d'Arte*, maggio e giugno 1907.

[3] Le fonti principali per studiare il Vittoria sono, oltre i molti documenti conservati nell'Archivio di Stato di Venezia (*Commissaria Vittoria*) la vita scritta dal TEMANZA e annotata dal MOSCHINI (Venezia, Picotti, 1827) e quella compilata dal GIOVANELLI e pubblicata dal GAR (Trento, Monanni, 1858). Di studi recenti ve n'è uno dell'YRIARTE (*Venise*, Paris, Rothschild, 1878, 123-132) di nessuna importanza e uno di VICTOR CERESOLE (*L'Art*, 1885) dettagliato e accurato, ma condotto senza metodo.

Secondo il Temanza nel 1547, secondo il Giovanelli nel 1551, il Vittoria scontento del Sansovino lo abbandonò e stette lontano da Venezia probabilmente fino all'aprile 1553, quando, per i buoni uffici dell'Aretino, si rappaciò col maestro. Certo è che nella Commissaria è notato, a dì 26 luglio 1553, la presa in fitto di una casa in calle della Pietà, n. 3799, nella parrocchia di San Giovanni in Bragora e nel cortile di questa casa stette sino al 1832[1] un autoritratto dell'artista.

Poco dopo il ritorno del Vittoria a Venezia gli furono allogate, per l'appoggio del Sansovino, le due cariatidi in pietra della porta della *Libreria,* ora porta d'accesso al Palazzo Reale. E nel suo libretto *Pagamenti* son registrati, dal giugno 1553 al novembre 1555, compensi a varî aiuti per lavori fatti su esse. Nella cariatide di destra è assai notevole il decoro che spira da tutta la figura di forme grandiose eppur non gravi, atteggiata in una posa naturale e animata; ma, più che altro, è degno di attenzione l'effetto raggiunto dal giovine artista con tanta facilità e sicurezza di rendere la funzione statica e decorativa della statua senza sopprimerne o alterarne il carattere umano. La tecnica, anche tenendo conto dell'ufficio decorativo della figura, sapiente nella costruzione dell'insieme e nel senso delle proporzioni, è poco profonda, benchè franca nel trattamento delle parti: l'anatomia è molto sommaria, i capelli son segnati a grossi serpentelli lievemente ondulati, il manto che copre in qualche parte le forme, è solcato da lunghe profonde pieghe rapidamente tirate e cade fra le gambe in fascio. Notevoli sono le mani, belle e modellate accuratamente con fossette all'attacco delle dita e unghie fortemente marcate e tagliate all'estremità quasi in linea retta, in modo da lasciar scoperta una sottile zona di carne. Sulla cintura a sinistra è una maschera nello spirito di quelle scolpite dal Vittoria nei palazzi Thiene e Arnaldi a Vicenza. La cariatide di sinistra è, senza dubbio, opera di volgare scalpello. Anche un occhio non esercitato nota facilmente la povertà dell'espressione, il girare stentato della testa, il braccio destro schiacciato, non premuto come quello dell'altra contro il seno, le pieghe scavate nelle carni, le mani massiccie e goffamente tagliate, il segnare affaticato, pesante, volgare in tutto. Dati questi caratteri può ritenersi come ulteriore e non necessaria prova il fatto che la cariatide di destra reca sulla cintura le lettere A. V. F. e quella di sinistra no: e questa volta non è possibile avanzare l'ipotesi che la segnatura della figura di destra valga anche per quella di sinistra.

Tra il 1557 — anno in cui fu notato, com'egli stesso ricorda (libretto dei *Pagamenti*) nella scuola dell'arte per padrone — al 1558, il Vittoria aiutò largamente il Sansovino nel colossale monumento al doge Francesco Venier († 1556) nella chiesa di San Salvatore a Venezia. Nel libretto dei *Pagamenti* troviamo notati sborsi di

[1] Ceresole, *L'Art*, 1885, I, 101.

compensi dal 20 ottobre 1557 al 22 gennaio 1558 per lavori fatti da Antonio di maestro Picio e Tommaso da Zara sulla *Pietà* del monumento Venier e dal 23 gennaio 1557 all'8 marzo 1558 son registrate ricevute di ducati da Giovanni Venier a conto della *Pietà*. Inoltre il Vittoria fa cenno di aver avuto il 28 marzo e il 30 maggio 1558 alcuni ducati da Giovanni Venier per la figura del doge morto e dal 6 marzo al 3 aprile 1558 dà compensi ad Antonio di maestro Picio per lavori sulla detta figura. Alla *Pietà* e alla figura del doge morto si limita effettivamente la collaborazione del Vittoria, quantunque al Sansovino non si possa ascrivere che soltanto la *Fede*, la quale reca il suo nome come la *Carità*, opera questa di mano volgare. La figura del doge morto è trattata sobriamente e improntata a semplice solennità nell'atteggiamento; piuttosto scadente è la lunetta e vien da pensare che il Vittoria si debba esser fatto aiutare non poco. In questa, il gruppo centrale della Vergine sostenente Gesù, ossia la *Pietà*, è inespressiva copia della *Pietà* di Michelangelo nella Basilica Vaticana.[1]

Il 28 gennaio 1558 il Vittoria paga a Domenico di maestro Zen per quattro giornate e mezza di lavoro sul *Mercurio*. Il Vasari[2] nota un *Mercurio* del Vittoria al pergamo di palazzo San Marco; il Ceresole[3] identifica, non sappiamo come, questo Mercurio con la nona statua a contar da sinistra sulla *Libreria*, di fronte al Palazzo Ducale. Osservando però tale figura, si può notare facilmente che essa, come tipo, struttura e trattamento, è simile alle altre che animano il coronamento della *Libreria*, specie nel lato sinistro e che dovè essere probabilmente disegnata, come tutte le altre, dal Sansovino, perchè è penetrata di quel senso tutto fiorentino della grazia e della eleganza proprio di questo maestro. L'attribuzione al Vittoria pare sia da escludersi per le proporzioni non allungate, come presentano le figure di questo maestro, il movimento assai sobrio, l'espressione graziosa, il modo di segnar l'anatomia, specie nel torace. La posizione della figura e la sua funzione decorativa impediscono di dire di più.

Il 29 febbraio 1559 fu dato incarico al Vittoria,[4] per intercessione del Sansovino, il quale fu presente alla stipulazione del contratto, di decorare con stucchi le volte della scala della *Libreria* (fig. 1). E nel 1559-60 si trovan registrate nei *Pagamenti*

[1] Altri ricordi ad opere di Michelangelo offrono i lavori del Vittoria. Uno degli *Schiavi*, ora al Louvre, modellati da Michelangelo per il monumento a Giulio II — quello con la testa piegata indietro — potè ispirare l'atteggiamento di qualche figura del Vittoria; per esempio, il *San Sebastiano* nella chiesa di San Salvatore; l'atteggiamento di *Rachele* nel monumento a Giulio II, quale ora, si vede, potè ispirare quello di altre figure del Vittoria; per esempio le due dell'altare di San Giuliano. Il Vittoria non fu mai a Roma, ma gli fu facile venire a conoscenza di tali opere di Michelangelo attraverso disegni o stampe mostratigli dal Sansovino o da uno dei tanti scolari e seguaci del grande fiorentino.

[2] Ed. Milanesi, VII, 519.

[3] *L'Art*, 1885, II, 30.

[4] Archivio di Stato di Venezia; Procuratori de Supra. Libreria Publica. Busta 68, fasc. 2, c. 23. Ci sono però anche tre pagamenti ad aiuti nel 1556 per lavori fatti sulla *Chuba* (cupola). Come va? Forse è scritto 6, invece di 9?

emisssioni di compensi agli aiuti. Le scale della *Libreria* sono a due rampe, coperte queste di volte a botte e i riposi di cupole. Le volte sovrastanti alle rampe sono adorne di tre file di riquadri, alternativamente un ottagono e un quadrato; gli ottagoni includono affreschi dovuti [1] per la prima rampa a Battista Semolelli, per la seconda a Battista del Moro veronese, i quadrati stucchi su fondo d'oro; le cupole sono adorne di stucchi, di oro e di affreschi. In quest'opera il Vittoria ottiene un effetto nobile, semplice, vivace, specie per la chiarezza della costruzione, per il movimento delle linee dei riquadri e per l'accordo tra il bianco degli stucchi, l'oro dei fondi e delle cornici e i colori degli affreschi. I singoli motivi ornamentali sono sobri ed eleganti e tutto ha il suo misurato rilievo, la sua giusta importanza, senza che alcun elemento attiri specialmente l'occhio o turbi l'armonia dell'insieme.

Una decorazione analoga, assai più famosa però, è quella della *Scala d'Oro* del Palazzo Ducale eseguita tra il 1556-1567.[2] Le volte a botte nelle branche sono divise in scomparti geometrici di varia forma, alternativamente adorni di stucchi e di affreschi; sui riposi le volte sono lievemente a crociera e nelle vele presentano cornici includenti affreschi. L'insieme è sontuoso per la ricchezza delle forme, i bagliori degli stucchi e degli ori non attenuati, come in antico, dai colori degli affreschi ora danneggiati o sbiaditi, ma vi è nelle ultime due rampe una certa pesantezza e la varietà degli scomparti geometrici produce un movimento troppo agitato che diminuisce l'armonia dell'insieme.

Nel 1560 (*Pagamenti*), il Vittoria eseguì la *Testa*, chiave del portale d'ingresso al Palazzo Usper sul Canal Grande — tra il palazzo Pesaro e la chiesa di Sant'Eustachio — opera di scarsa importanza.

Il 21 novembre 1561 [3] il Vittoria s'impegna con i procuratori di Citra di modellare per 150 scudi un *Sant'Antonio,* un *San Rocco* e un *San Sebastiano*, da collocarsi nel settembre 1562 a decorazione di un altare in San Francesco della Vigna (fig. 2). Il 24 luglio 1563 il Vittoria compra la pietra occorrente a ricavare il *San Sebastiano;* [4] il 3 dicembre 1563 acquista la pietra per il *San Rocco* e il *Sant'Antonio.*

[1] Fr. Sansovino, *Venetia,* (Venezia, Curti, 1663, p. 310).

[2] Fr. Sansovino (op. cit., p. 321) nota che questa scala fu ornata di stucchi del Vittoria e di affreschi del Franco, sotto i principi Priuli. Dei Priuli, Lorenzo governò dal 1556 al '59, Girolamo dal 1559 al 1567; quindi 1556-1567 sono i limiti entro cui bisogna comprendere la decorazione. In una nota al Temanza è detto che stucchi ed affreschi furon restaurati nel 1793.

[3] Archivio di Stato di Venezia. Archivio dei Procuratori di San Marco. Busta 12, fasc. III.

[4] Ne *L'Arte* (1905, p. 286) si fa cenno di alcune opere del Vittoria esposte in una vendita a Londra, tra le quali un *San Sebastiano* in terracotta, modello, secondo alcuni — scrive il corrispondente — di quello di San Francesco della Vigna. Accanto a questo modello eran due battenti, un autoritratto dell'artista — stando al catalogo quello preparato dal maestro per la sua tomba a San Zaccaria, ma, più probabilmente, scrive l'informatore, copia da questo — due ritratti del cardinal Antonio Grimani, uno in terracotta, uno in marmo: questo forse proveniente dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio di Castello a Venezia.

L'architettura dell'altare, anch'esso del Vittoria, è baroccamente fredda. Vi è ricchezza noiosa e dannosa di elementi di sostegno, di mensole, di listelli. Tuttavia alle statue è data notevole importanza. Il *Sant'Antonio abate* eretto nella nicchia centrale è un vecchio dal corpo ancora robusto che stringe un bastone e un campanello.

Fig. 1. Venezia. Libreria: Volta della Scalea.
(Fotografia Alinari).

La posa non è molto libera, ma nobilmente animata per il movimento della testa e delle mani e per l'espressione vivente del volto. Qualche durezza è nel piegare del braccio destro e della testa. La testa, dalla fronte bombata, gli occhi incavati, le guance emaciate, è piena di carattere, di dignità, d'intima espressione e il suo aspetto venerando viene accresciuto dalla barba largamente fluente. Il piegare del manto è largo, ma piuttosto crudo, quello della tunica sottoposta è minuto al punto da essere

poco naturale. Notevoli le mani accuratamente lavorate ed espressive. Sullo zoccolo che sostien la figura si legge: A. V. F. Nella nicchia a sinistra dell'osservatore è *San Rocco*, il quale con la destra solleva il manto per mostrare la piaga, mentre porta la sinistra al petto e volge lo sguardo in alto, implorando. La figura lunga, magra e di tipo poco piacente è ritratta in posa piuttosto leziosa, ma animata, con le gambe di fronte, il busto obliquo a destra, la testa di profilo a destra. La testa piccola rispetto al corpo, con i capelli e la barba tagliati a grossi pesanti ricci, ha un'espressione nobilmente fervida di rapimento che confina col languore e anche con la leziosità. Sullo zoccolo si legge: *Alex. Vic. F.*, e sopra una fascetta che il santo porta a tracolla: ALEXANDER. L'atteggiamento e l'espressione leziosa di rapimento richiamano il *San Giovanni* del Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco. Il *San Sebastiano* si appoggia ad un tronco d'albero e guarda al *Sant'Antonio* con aria d'infinita tenerezza, un po' leziosa. L'espressione è quasi feminea e poco intelligente, specie per la strettezza della fronte mascherata dai capelli grossolanamente tagliati; la posa è piuttosto manierata e stentata sopratutto nel movimento della testa. Notevole è il trattamento sobrio, acuto, del corpo ignudo, giovanilmente fresco e vigoroso. Sullo zoccolo è scritto: ALEXANDER. VICTOR. T. (?) F. In complesso, la tecnica di queste statue non mostra un magistero compiuto per la mancanza di facilità nell'atteggiare le figure, certa durezza nel movimento di certi arti, il trattamento un po' grossolano dei capelli e della barba, il piegare alquanto crudo. Nel *San Rocco* e nel *San Sebastiano* è palese la tendenza ad animar la figura col contrapporre il movimento della parte inferiore a quello della parte superiore del corpo, tendenza che nel *San Sebastiano* fa già prevedere le aberrazioni cui giungerà più tardi l'artista e i suoi seguaci. Come studio di carattere è notevole soltanto il *Sant'Antonio*. Il Campagna s'ispirò ad esso nel modellare quello che si vede sopra un altare a sinistra nella piccola chiesa di San Giacometto di Rialto. Il *Sant'Antonio* del Campagna ricorda quello del Vittoria per le proporzioni della figura dal corpo lungo e dalla testa piccola, per il tipo, la costruzione e modellazione della testa, il trattamento della barba e del panneggio. Ne differisce però sensibilmente nell'atteggiamento risoluto e fiero.

Nella chiesa di San Francesco della Vigna vi son due altre opere del Vittoria, non datate, ma che si posson con ogni probabilità riportare ad un periodo di avanzata maturità — tanto più quando si confrontino con quelle dell'altare — specialmente per la ricerca della posa movimentata spinta fino al ridicolo.[1] Son due statuine — un *San Giovanni Battista* e un *San Francesco* — poste sulle pile dell'acqua santa presso l'ingresso, ed entrambe recano sullo zoccolo la segnatura: ALEXANDER VICTORIA F.

[1] Il GIOVANELLI le assegna al 1562-63.

Al 1563 circa, si potrebbe riportare il busto di *Gaspare Contarini* († 1542) che si vede in Santa Maria dell'Orto sulla sua tomba. Il Contarini morì a Bologna e le sue spoglie furon trasportate a Venezia soltanto nel 1563.[1] Non posteriore a questa

Fig. 2. Venezia. San Francesco della Vigna: Altare.
(Fotografia Alinari).

epoca pare il busto, piuttosto mediocre, non « opera greca », come sembrò al Selvatico, per la scarsa espressione degli occhi e della bocca, la fattura priva di spirito, specie nelle guancie senza dettaglio.[2]

[1] Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, 1824... II, 232.

[2] L'annotatore di Fr. Sansovino (p. 165) dice che n Santa Maria dell'Orto, oltre le cose accennate dal Sansovino, vi era di notevole, pel tempo in cui scriveva, la cappella di casa Contarini: con ciò si verrebbe ad affermare che i busti di Gaspare e Tommaso Contarini († 1578) furono eseguiti almeno dopo il 1581. Ma

A dì 3 dicembre 1563 — come dai *Pagamenti* — il Vittoria compra la pietra occorrente per ricavare due *Vittorie* nei semipennacchi del portale del palazzo Grimani, ora Corte d'appello.

Al 1564 [1] conviene riportare un busto e due statuine che adornano la cappella Grimani — terza a sinistra — nella chiesa di San Sebastiano. Il busto rappresenta il senatore Marc'Antonio Grimani (1484-1565) che fece ricostruire e adornare la cappella. Esso si trova sul suo monumento funebre: una targa con iscrizione chiusa da cornice e sormontata da una mensola sorreggente il busto, il quale stacca sopra una conchiglia. Il taglio del busto è un po' crudo, ma la fattura, pur non essendo giunta al massimo di franchezza e di sapienza, è abbastanza sciolta e sicura nel panneggio a lunghe sollevate pieghe rotondeggianti, nel volto dalle guance rattrappite in curve rughe, dalla barba a fili ondulati. La testa, caratteristica per la fronte sporgente e la barba disposta in ampio semicerchio, è piena di vita, specie negli occhi dallo sguardo fermo e penetrante. Quanto alle statue, forse esse facevan parte di un' opera più complessa, poichè Francesco Sansovino [2] nota la *palla* di marmo del Vittoria nella cappella Grimani a San Sebastiano. Una rappresenta *San Marco* che regge con le mani contro il fianco sinistro un libro chiuso. L'esecuzione è fine: si notino le belle manine, i partiti di pieghe del manto, benchè troppo ricchi. L'atteggiamento poco sciolto richiama quello del *San Marco* del Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco, ma non è identico, cioè mentre il Sansovino fa premere il peso del corpo sulla gamba sinistra e fa piegare la destra libera; il Vittoria fa gravare il corpo sulla gamba destra e mantiene la sinistra sciolta e curvata; il Sansovino fa sostenere alla figura un libro contro l'anca destra, il Vittoria varia l'atteggiamento delle mani, ma fa ugualmente tenere alla figura un libro appoggiato al fianco sinistro; il *San Marco* del Sansovino ha la testa voltata verso sinistra; quello del Vittoria verso destra. Migliore è l'altra figura, un *Sant' Antonio*, che, come tipo, atteggiamento ed espressione, è identico a quello di San Francesco della Vigna; unica variante notevole è la posa delle mani. L'esecuzione è sobria e fine nelle carni pastose, nella barba leggera, nel manto morbido mosso in lunghe pieghe.

Dello stesso tempo all'incirca ci sembrano due statuette in bronzo — *San Pietro* e *Sant' Antonio* — che si vedono sull'altare della chiesa dei Miracoli e la cui attribuzione al Vittoria, non mai finora affermata, ci pare indiscutibile. Le proporzioni piuttosto allungate, la costruzione delle teste dalla fronte ampia, dal cranio saliente,

è lecito anche supporre che i busti si trovassero, prima della fondazione della cappella, in altro luogo della chiesa, e a ciò non osta il silenzio del Sansovino che troppe cose importanti dimenticò o escluse dai suoi cenni sui monumenti di Venezia.

[1] Il Cicogna (op. cit., IV, 157) dice che da un documento datato 27 dicembre 1564 si apprende come i monaci in questo giorno avessero prese in consegna le statue e il ritratto.

[2] Op. cit., p. 260.

il trattamento della barba e dei capelli a serpentelli ondulati o rotondeggianti, la increspatura delle sopracciglia, il taglio degli occhi piuttosto scavati, il naso alquanto largo alla base, la lavorazione delle carni, la forma delle mani e la loro bellezza, il panneggiamento segnato rapidamente a lunghe pieghe, il gruppo di pieghe cadenti fra le gambe sono tutti caratteri che richiamano insistentemente il Vittoria. La posa del *San Pietro* è artificiosa, ma è reso il carattere del santo nell'atteggiamento pieno di risolutezza, nel fiero movimento della testa. Come spirito della posa esso richiama il santo del Vittoria nella nicchia a sinistra dell'altare dei Frari, e con questo, gli *Evangelisti* del Sansovino sulla balaustra dell'altare di San Marco. La fattura presenta qualche durezza, certa mancanza di vivacità nel segnare della barba e dei baffi, ma è in complesso franca.

Nei *Pagamenti* si trova notato, a dì 26 aprile 1550, che il Vittoria riceveva un acconto per il *San Giovanni* di marmo, alto due piedi, posto sopra un fonte battesimale a San Geremia, e a dì 14 maggio 1565 che egli pagava per riavere dai preti di San Geremia il *San Giovanni* fatto per loro. Questo *San Giovanni* il Vittoria poi lo lasciò per testamento a San Zaccaria, ove ora si vede sopra una pila a destra dell' ingresso. È firmato, ma non è finito, come si può ricavare dall'esame delle gambe e della parte di manto ad esse aderenti. La fattura dei capelli ha qualcosa di faunesco che si annobilita e addolcisce nel volto ingenuo, atteggiato a maraviglia, dalla bocca aperta, dallo sguardo attonitamente intento. Come tipo e come spirito della tecnica (anatomia, panneggiare, trattamento dei capelli) questo *San Giovanni* è derivato da quello del Sansovino ai Frari; ma quello del Sansovino è ritratto in tutt'altro modo: è seduto in una posa mossa e guarda in alto con profondo rapimento, con devozione e riconoscenza infinita.

Nel 1565-66 son registrati pagamenti per figure di *Termini* modellate nel palazzo Gritti sul Canal Grande, quasi di fronte al Museo Correr. Altre opere giovanili, non facilmente databili, sembrano due *Atlanti* a lato di una porta nel palazzo Rezzonico (firmati ALEXANDER VICTORIA), forse sostegno di un camino e il busto di *Francesco Bocchetta* nella chiesa di Santa Caterina.

Al 1567 circa si può riportare uno dei migliori busti del Vittoria, quello in marmo di *Benedetto Manzini* († 1570), già nella chiesa di San Geminiano di cui il Manzini era piovano, poi alla Biblioteca Marciana, ora nel Museo Archeologico di Venezia. È firmato ALESSANDRO VITTORIA F. Fu per cura di Benedetto Manzini che la chiesa di San Geminiano di remotissima origine venne terminata sotto il doge Lorenzo Priuli [1] (1556-59) dal Sansovino, del quale era tenuta una delle cose

[1] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 109. A p. 110 è registrato il busto come posto tra due colonne nel lato destro della chiesa. Il GIOVANELLI lo ritiene del 1564. Il VASARI (2ª ediz., 1568) lo nota: quindi non può essere posteriore al 1567.

più belle. Lo dice chiaramente una iscrizione che Francesco Sansovino trascrisse: *Aedem hanc urbis non vetustissimam solum, sed etiam augustissimam Senatus Venetus antiqua religione obstrictus magnificentius pecunia publica reficiendum decrevit. An. post. Christi Nativ. MDLVII summa Benedicti Manzini Antistitis cura.* Il Cicogna [1] riporta le parole di un antico anonimo, il quale diceva che il Vittoria affermava spesso « di non haver a far mai meglio del busto del Manzino ». È una testa assai caratteristica dalla parte inferiore più sviluppata della superiore, dal cranio prominente. L'espressione è straordinariamente animata, sia per il protendersi lieve della testa avanti a sinistra, sia per l'intensità dello sguardo vivo sotto le sopracciglia alquanto corrugate, il dilatarsi delle narici, la bocca stretta; e rivela un temperamento di uomo energico, osservatore, un po' collerico.

Un busto non posteriore a quest'epoca, perchè nominato dal Vasari [2] e non anteriore al 1560, come appare dalla tecnica, è quello di Jacopo Sansovino († 1570). In una nota al Vasari è detto che le ossa del Sansovino si trovavano in San Geminiano; [3] demolita questa chiesa nel 1807 passarono in quella di San Maurizio; di qui nell'oratorio del Seminario ove fu collocato il busto scolpito dal Vittoria. Questa notizia vien completata da un' altra del Temanza, il quale registra un busto del Sansovino di mano del Vittoria nel palazzo Grimani a San Luca, donde passò nell'oratorio del Seminario: per cui si ricava che il Vittoria non scolpì il busto appositamente per la tomba. Inoltre nella targa sepolcrale si legge: *Ossa Iacobi Sansovini ex aede divi Geminiani huc traslata anno 1820.* E ciò non sarebbe in perfetto accordo con le parole del Vasari, ma è probabile sia stata taciuta la chiesa di San Maurizio, considerandola come luogo di temporaneo deposito dei resti del grande. Il busto è dignitoso nell'atteggiamento, animato nella larga nobile faccia dallo sguardo quieto e lievemente malinconico, dalla bocca signorile. La fattura, forse troppo rapida nel panneggio, è condotta con misurata accuratezza nella testa.

Sulla scorta del Vasari [4] bisogna riportare a non dopo il 1567 un'altra opera, per cui si trovano registrati pagamenti soltanto nel 1584-85: l'altare nella nave destra dei Frari. Il Vasari nota in Santa Maria dei Frari come del Vittoria una tavola di marmo con l'*Assunzione della Vergine* a mezzo rilievo, con cinque figurone in basso, cioè San Girolamo, San Giovanni Battista, San Pietro, Sant'Andrea, San Leonardo, e sul frontespizio due figure « le migliori di quante opere ha fatto infin'ora ». Anche il Temanza dice press'a poco lo stesso. Ora restano soltanto un *San Girolamo* in marmo, nelle nicchie a lato dell'altare due profeti in stucco, sul vertice del corona-

[1] Op. cit., VI, 814.

[2] VII, 513. Il GIOVANELLI lo ritiene una volta del 1561 circa, un'altra posteriore alla morte del Sansovino.

[3] FR. SANSOVINO (op. cit., p. 112) scrive che, a segno di esse, doveva porsi l'autoritratto del defunto.

[4] VII, 519.

mento dell'altare un angelo e sugli spioventi due Sibille tutti e tre in istucco. Il *San Girolamo* (fig. 3), firmato ALEXANDER VICTORIA FACIEBAT, se non vale « un mondo intero di statue », come afferma il Giovanelli, è certo una buona cosa. Esso è raffigurato con nella destra una pietra, nella sinistra un libro aperto che tiene fermo

Fig. 3. Venezia. Chiesa dei Frari: San Girolamo.
(Fotografia Alinari).

contro l'anca sinistra; ai suoi piedi è un leone accoccolato che lo guarda intento. La posa è troppo movimentata e ne esce diminuita la dignità e l'imponenza del vegliardo. Il modellato è notevole per il senso realistico con cui è trattato il corpo non più florido, ma ancora robusto: si notino la linea marcata delle mammelle, le vene delle mani fortemente segnate, l'accentuazione dei tendini del braccio, la carne afflosciata sul petto e sul ventre, la curvatura delle spalle e altri particolari. La testa è di tipo non eletto e non caratteristico, ma è nobile e veneranda. Il leone, come

tutti gli animali del Vittoria, è assai scadente e baroccamente segnato. Per l'atteggiamento questo *San Girolamo* è simile al *San Matteo* in San Giorgio Maggiore scolpito dal Vittoria verso il 1574. Esso richiama inoltre la prima figura a sinistra del bassorilievo del Sansovino nella cappella del Santo a Padova, rappresentante *Sant'Antonio che risuscita un annegato*. Si confronti la posa delle figure, le loro dimensioni e proporzioni, la costruzione delle teste, l'espressione dello sguardo, il trattamento delle barbe, l'anatomia del torace dalle mammelle accentuate, il ventre solcato da due profonde pieghe parallele sull'ombelico, la modellazione della mano e dell'avambraccio destro. Anche il profeta nella nicchia di destra, per le proporzioni allungate, il movimento e l'abbondante decorativo piegare del panneggio, richiama gli Evangelisti del Vittoria in San Giorgio Maggiore, mentre quello della nicchia di sinistra, per il movimento risoluto della testa voltata a sinistra, essendo il tronco obliquo a destra, ricorda i profeti del Sansovino sulla balaustra dell'altare della basilica di San Marco. Entrambi questi profeti sono alquanto mediocri, specie per il trattamento dei volti, come le figure del coronamento, una delle quali regge una tavoletta su cui si legge: ALEX | ANDER | VICTO | SCUL | .

Il Vittoria eseguì — come si ricava da una nota del Temanza e da documenti — altre opere per i Frari che ora più non esistono.

Un altro busto risale al 1569 circa, quello di *Nicola Massa*, figlio di Apollonio — celebre medico e filosofo — che si vede nella sala delle adunanze dell'Ateneo Veneto, già scuola di San Fantin. Il Cicogna [1] riferisce che il busto si trovava prima in San Domenico di Castello e sotto eravi l'iscrizione: *Nicolai Massae Magni Phil. Ac Medici ossa Maria F. P. MDLXIX.* [2] L'iscrizione si trova al Seminario, il busto all'Ateneo. Questo è segnato ALEXANDER V. F.; la testa dallo sguardo animato e fermo, dalla bocca sdegnosa è piena di vita e di carattere.

Al 1570 circa si può ascrivere il busto firmato di *Gerolamo Grimani* († 1570), procuratore di San Marco, posto sotto il sepolcro del patrizio — targa con iscrizione fiancheggiata da due cariatidi che sostengono un frontone spezzato — nel coro di San Giuseppe di Castello, chiesa alla cui ricchezza contribuì il Grimani.

Assai più importante di questo è il busto, eseguito nel 1572 circa, di *Apollonio Massa* († 1590), medico celeberrimo, all'Ateneo Veneto. Nel piccolo catalogo esposto nella sala il busto è detto opera d'ignoto; ma non solo la conformazione della testa, l'atteggiamento risoluto, il trattamento della carne specie sulle gote, il modo di segnare la barba a cordoncini ondulati, le lunghe pieghe rapidamente tirate, sono indizio sicuro della mano del Vittoria, sì bene anche la notizia riferita dal Cicogna, [3] cioè che nel-

[1] Op. cit., I, 113.

[2] Lo stesso in sostanza dice Fr. SANSOVINO, op cit., p. 25.

[3] Op. cit., I, 115.

l'Ateneo era, proveniente da San Domenico di Castello,[1] un busto di A. Massa con una iscrizione posta mentr'egli si trovava ancora in vita nel 1572.

Al 1574 circa si possono assegnare i quattro *Evangelisti* in stucco, colossali, posti in nicchie sopra e ai lati dell'ingresso in San Giorgio Maggiore, poichè nel libretto *Pagamenti* si trova registrata l'emissione di varie somme dal 9 al 30 ottobre 1574 per compensare coloro che avevano aiutato l'artista nella lavorazione delle figure. Cominciando da sinistra, la prima è *San Marco* rappresentato in atto, pare, di leggere in un libro che tiene aperto sul braccio sinistro. Sullo zoccolo si legge: ALEXANDER VICTORIA F. Diversa è la figurazione del santo rispetto a quella che il Vittoria stesso plasmò a *San Sebastiano* e il Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco; ma l'interpretazione non è profonda e significativa. Assai meglio lo intese il Campagna che, sull'altar maggiore del Redentore a Venezia, lo rappresentò animato nella posa e nel movimento della testa rivolta al Cristo dominante in alto, con un'aria di fierezza appena temperata dal gesto della sinistra portata con compunzione al petto. Segue *San Giovanni*, anch'esso firmato, che tiene con ambo le mani un libro contro il fianco sinistro. L'atteggiamento contorto, barocco nel girare stentato della testa a destra e delle spalle e delle braccia a sinistra ricorda quello del *San Marco* scolpito dal Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco e quello del *San Marco* dello stesso Vittoria a San Sebastiano. *San Matteo* occupa la terza nicchia: con la sinistra sostiene contro l'anca sinistra un libro aperto, aiutato in ciò da un angioletto che fa quasi da cariatide. Ultimo è *San Luca*, firmato, che richiama per l'atteggiamento il *San Matteo* del Sansovino nella porta della sagrestia di San Marco. In queste statue il Vittoria dimostra di aver smarrito quel decoro e quella misura che si nota nelle sue opere anteriori, e inizia veramente i deliri del barocco. Le figure hanno tutte corpi eccessivamente lunghi e piccole teste, movimenti intemperanti, vesti assai mosse in gonfie e lunghe pieghe che spezzano le forme e tolgono loro quella grandiosità che le ampie proporzioni avrebbero conferito. Le espressioni sono nobili, ma non profonde, meno che nel *San Luca* dalla testa volgare, ma potente di carattere, mosso senza proporzione con l'ampiezza della nicchia, sicchè le mani spinte di fianco si piegano urtando contro le pareti di essa. Scarsa parte dovè avere il Vittoria nella modellazione del *San Matteo:* le pieghe son tirate via debolmente senza il rilievo e la morbidezza che si riscontra nelle altre figure, il volto è privo di espressione, dagli occhi crudemente tagliati e sporgenti, dalle guance gonfie e senza dettaglio. E ciò sarebbe confermato dal fatto che solo questa figura manca del nome dell'artista.

[1] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 25, riporta l'iscrizione: *Monumentum Apollonio Massae Philosopho ac Medico Antonij filio positum, ut esset eius indicium virtutis ad familiae nominis q. memoriam sempiternam MDLXXII Kal. Aug.*

Analoghe per carattere e funzione son due statue in pietra istriana rappresentanti *Sant'Andrea* e *San Paolo* (firmato, questo), già nella scuola della Misericordia, poi nell'Abbazia dello stesso nome, ora nello studio dello scultore dal Zotto. Il movimento relativamente sobrio, le espressioni non leziose, il trattamento poco vivace dei capelli e della barba del *San Paolo* e, d'altra parte, una certa facilità nel modellato e nel piegare fan ritenere la data dell'esecuzione non posteriore al 1565 circa.

Probabilmente al 1574, o poco dopo, bisogna ascrivere il *Monumento Windsors* († 1574) nella seconda cappella a destra del coro in SS. Giovanni e Paolo, esclusivamente architettonico.

Il Vittoria rappresentò varie volte Tommaso Giannotti o Giannozzi da Ravenna († 1577), celebre medico e filologo; al Correr vi son due medaglie con la sua effigie, una delle quali datata 1562, all'Ateneo un busto; un altro busto è al Museo Correr, una statua al Seminario.[1] Il busto dell'Ateneo, notevole per l'espressione benigna e nobile, è in bronzo, e dovè essere eseguito non molto dopo il 1571, perchè il Cicogna[2] fa cenno di un documento, in data 15 settembre 1571, conservato nell'archivio della distrutta chiesa di San Geminiano, con cui si concedeva al Rangone il permesso di costruire il sottoportico sotto la sagrestia e di porvi il suo busto con l'iscrizione. Il Rangone ebbe quest'onore perchè era procuratore della fabbrica della chiesa e perchè aveva stabilito alcune doti per donzelle che andavano a marito o in monastero. Il busto poi passò — dice sempre il Cicogna — all'Ateneo. Il ritratto del Correr in terracotta ha una più viva espressione di bontà e dolcezza, e la tecnica sicura e realistica specie nel trattamento della carne tormentata e viva, della barba morbida, finemente toccata e del panneggio lo fa riportare al 1575 circa. A questo tempo saremmo inclinati ad iscrivere anche la statua che si vede nel giardino del seminario, assai sudicia e col naso spezzato. Questa si doveva trovar prima sul portale del monastero del Santo Sepolcro sulla riva degli Schiavoni: portale e statua eseguiti dal Vittoria per commissione del Rangone; vien da pensare ciò, sia perchè la statua appare fatta evidentemente per esser collocata in alto, sia perchè il *Mon. Peranda*, che ora si trova nel cortile del Seminario, era un tempo nel monastero del Sepolcro, ora adibito a caserma.[3]

Un'opera che si può ritenere con certezza del 1575, poichè nei *Pagamenti* son registrati sborsi di compensi dal 2 luglio agli 11 d'agosto 1575, è la targa, posta di fronte alla scala dei Giganti nella loggia del Palazzo Ducale, come ricordo della

[1] Anche il Sansovino lo raffigurò nel 1554 sulla fronte della chiesa di San Giuliano, sorta per opera del Rangone e architettata dal Sansovino e dal Vittoria.

[2] Op. cit., IV, 101.

[3] Così dice anche il MOSCHINI, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute*, Venezia, Antonelli, 1842, p. 80. Il TEMANZA è ambiguo circa il soggetto della statua sul monastero. Il GIOVANELLI la riporta al 1570.

venuta di Enrico III a Venezia nel 1574.[1] È segnata ALEXANDER VICTORIA F., ed è costituita da una lastra su cui è incisa una lunga iscrizione, fiancheggiata da due cariatidi che sostengono il coronamento su cui gravano due putti. L'opera è di nobile e sobrio effetto decorativo, ma inespressiva. Le cariatidi son quasi di fianco e mancano della gamba interna, ciò che diminuisce la loro bellezza. Notevole è la posa animata, le forme fresche ed elette, l'espressione trasognata. I due putti del coronamento son mossi al punto da mostrare il ventre come divelto dalle gambe.

Contemporaneamente, o poco dopo, il Vittoria collaborò alla sontuosa decorazione del soffitto della sala delle Quattro Porte distrutta dal grave incendio del 1574.[2] Senza voler fare una precisa distinzione di mani — cosa che in genere c'inspira poca fiducia e nel caso attuale, trattandosi di opere decorative, nessuna — ma tanto per affermare la collaborazione del Vittoria, indichiamo, ad esempio, la prima e la terza figura grande tra le lunette dalla parte dell'anticollegio e la prima e seconda della parete opposta a contare dalla finestra che guarda la laguna. Queste figure per il tipo, lo spirito dell'atteggiamento, l'espressione, le proporzioni e, compatibilmente con la materia in cui son ricavate e il loro ufficio, per il trattamento, richiamano le opere del Vittoria, specie le figure della seconda sala a pianterreno nel palazzo Thiene a Vicenza. La prima sulla porta dell'anticollegio, inoltre, ricorda per l'atteggiamento gli Evangelisti di San Giorgio Maggiore: ha corpo lungo, testa piccola, mani delicate, i capelli e il panneggio trattati nel modo consueto al Vittoria e presenta l'istesso tipo e l'istessa espressione delle statue di donne giovani modellate dall'artista. Giova anche il confronto con la figura a sinistra sulla trabeazione della porta, opera sicura del Vittoria. La terza figura ha il tipo comune dei vecchi del Vittoria, oltre i particolari tecnici come nella precedente. Dall'altro lato, la prima richiama le figure di cariatidi, la seconda non è suscettibile di determinati avvicinamenti.

Un' altra opera nel Palazzo Ducale è attribuita al Vittoria dal Giovanelli: il camino della sala della Bussola — ma è attribuzione destituita di ogni fondamento.

Il 25 settembre 1576, come da un documento, il Vittoria strinse contratto per condurre sè e la sua famiglia da Venezia a Vicenza, probabilmente per fuggire la peste. Nel principio del 1577 — secondo il Giovanelli — fu a Montagnana, poi a Trento, d'onde ritornò a Venezia, chiamatovi per attendere ai lavori di restauro del Palazzo Ducale, seriamente danneggiato dall' incendio del 20 dicembre 1577.

Al 1578 appartiene verosimilmente il busto marmoreo firmato di Tommaso Con-

[1] Al monarca furon fatte accoglienze « in gran parte straordinarie et fuori del consueto », come dice Fr. Sansovino, che diffusamente le narra (op. cit., p. 441-449). Molti ricordi delle feste in tale occasione sono in carmi, cronache, relazioni... Si veda YRIARTE, *Vie d'un patricien de Vénise* (Paris, Rotschild, 1884), pp. 219-38.

[2] CICOGNA, op. cit., VI, 821. Il GIOVAELLI, lo ZANOTTO (*Palazzo Ducale di Venezia,* Venezia, Antonelli, 1858, II), il SELVATICO (*Sull'architettura e la scultura in Venezia,* Venezia, Ripamonti, 1847, p. 335) ritengono sia del Vittoria e di altri.

tarini († 1578) collocato sulla sua tomba a Santa Maria dell'Orto (fig. 4). Vi si nota un fine senso realistico nel trattamento della carne rugosa del volto, delle pieghe naturali e franche del panneggio e, inoltre, semplice dignità nell'atteggiamento, vita nello sguardo di osservatore sereno e penetrante, nell'alta fronte increspata di rughe, nella bocca sottile.

Verso quest'epoca o, meglio, qualche anno prima siamo inclinati a porre il busto di Alessandro Contarini († 1553) — generale e provveditore dell'armata, distintosi nella guerra contro i Turchi, procuratore di San Marco — conservato nel Museo archeologico di Venezia. A ciò si è condotti dal confronto col busto del Manzini, perchè se questo è più potente, l'altro è segnato con maggior facilità e spirito. Nel ritratto del Contarini è notevole l'aristocratica dignità e serenità dell'atteggiamento, la vita dello sguardo tranquillo.

Nel 1579 — come si ricava da pagamenti fatti ad aiuti — il Vittoria eseguì le due statue che coronano le logge del Palazzo Ducale, in sostituzione, dice il Temanza, di quelle distrutte nell'incendio del 1577 sotto Sebastiano Venier, mentre il Paoletti,[1] sulla scorta del Sanuto[2] accenna alla *Giustizia* come eretta in luogo di quella abbattuta dal grave terremoto del 26 marzo 1511. Le statue sono in pietra istriana: quella verso la *Libreria* rappresenta la *Giustizia*, e come simboli ha una corona in capo, una spada nella sinistra, un leone accoccolato ai piedi; quella verso la laguna simboleggia Venezia ed ha nella sinistra una corona e una bilancia, nella destra una grossa spada levata, la cui elsa appoggia sul petto. Stando al Cicogna,[3] la *Giustizia* porterebbe la solita segnatura: ALEXANDER VICTORIA F. Queste due statue sono fra le migliori opere decorative eseguite dall'artista.

Una statua anche decorativa è il *Cristo*, firmato, che si vede sul portale maggiore della chiesa dei Frari, eseguito, come si ricava dai pagamenti, nel 1581. Gesù è avvolto in un manto che lascia scoperto tutto il petto; nella sinistra ha una lunga e sottile croce adorna di banderuola; la destra è levata alta a benedire. L'atteggiamento è animato, ma dignitoso; il corpo lungo e magro è poco eletto, l'anatomia del torace scadente, il volto è di espressione nobile e mite, ma di forme non belle. Difetta, insomma, il senso della bellezza: e questa deficienza, che si riscontra in tutte le opere del Vittoria, appare qui — trattandosi di Gesù — più manifesta e più grave. Inoltre il *Cristo* manca di una spiccata e interessante personalità.

Il Giovanelli riporta al 1590 una delle più importanti opere del Vittoria: il *San Zaccaria* in pietra sul portale della chiesa omonima (fig. 5). Però, poichè essa è ricordata dal Sansovino,[4] non può essere posteriore al 1581; e l'esame stilistico la

[1] PAOLETTI, *La scult. e l'arch. del R. a Venezia* (Venezia, 1893), I, 2.

[2] *Diari*, Venezia, 1886, XII, col. 79-80.

[3] VI, 934.

[4] Op. cit., p. 84.

farebbe riportare appunto ad un periodo compreso tra il 1580-90. Questa figura è veramente, come la definì il Selvatico, « una delle più belle statue del secolo XVI che Venezia possegga ». Il santo è rappresentato come un vecchio dalle forme svelte e lunghe avvolte in un pesante manto che egli tiene con la destra scarna, nervosa,

Fig. 4. Venezia, Santa Maria dell'Orto: Tommaso Contarini.

espressiva. La testa, dall'ampia intelligente fronte, dagli occhi incassati e animati da uno sguardo quieto e rassegnatamente malinconico, dalle guance emaciate adorne di folta barba, ha un aspetto pieno di nobiltà veneranda. La posa è animata, ma dignitosa; le vesti son pesanti, ma non mascherano le forme. Si noti la *vita* delle mani. Nel maggio 1835, racconta il Cicogna,[1] ricorrendo l'esposizione del Sacramento, la

[1] IV, 691.

tela che si usava stendere fuori la chiesa fu attaccata per un lato mediante una corda al collo della statua di San Zaccaria, sicchè la testa, il collo e parte della spalla caddero e s'infransero. Le tracce di tali danni sono anche ora facilmente visibili, come quelli prodotti dalle vicende atmosferiche.

Forse modello per tale statua o copia da essa — del Vittoria, s'intende — è il piccolo *San Zaccaria* in marmo che il Vittoria lasciò in testamento a San Zacccaria, ove si vede sulla pila di sinistra, modellato piuttosto in fretta, tanto che, a prima vista, lo si riterrebbe coevo del *San Giovanni* sull'altra pila, mentre, osservato a lungo, rivela una fattura più sicura e sapiente.

Fr. Sansovino [1] registra anche il monumento a Giulio Contarini, procuratore di San Marco in Santa Maria Zobenigo, chiesa che il Contarini restaurò a sue spese; per cui non possiamo credere al Giovanelli che lo riporta al 1585. Il monumento è nel coro, a sinistra ed è costituito da una cornice su cui stacca il busto del defunto retto da una mensola; ai lati della cornice son due cariatidi che sostengono gl'inizi d'un frontone spezzato. Questa forma sepolcrale — quasi sempre usata dal Vittoria — è decorosa e sobria, ma anche fredda e insignificante. Le cariatidi sono dello stesso tipo di quelle della Targa del Palazzo Ducale e degli altri monumenti funebri del Vittoria. Il busto è trattato sobriamente e animato da una espressione benigna, nobile e melanconica. Di fronte a questo è un altro monumento identico, quello del poeta Girolamo Molin, che il Giovanelli riporta al 1570; ma la modellazione di esso, senza spirito e finezza, si deve tutta o quasi ad aiuti del Vittoria. E una conferma di tale ipotesi si avrebbe nel fatto che il Sansovino, parlando del monumento — del quale riporta l'iscrizione che mostra come esso fosse eretto per cura di Giulio Contarini — non fa il nome dell'artista che lo eseguì. [2]

Dai *Pagamenti* si apprende che tra il 1583-85 il Vittoria compì la mediocre decorazione in stucco della fronte dell'Oratorio di San Girolamo, ora Ateneo Veneto, di cui fu anche architetto. Molte opere del Vittoria già alla Scuola son perdute, altre passarono in San Giovanni e Paolo: nella stessa cappella, ove è il monumento Windsor, si vede un altare — il *Cristo* è di Francesco Cavrioli — già adorno [3] di statue in bronzo della Vergine, di San Giovanni, di angeli: ora soltanto di due figure distese e due di putti sul coronamento.

Opera più importante, passata dalla Scuola di San Girolamo a San Giovanni e Paolo, [4] è un *San Girolamo* in marmo firmato sul primo altare a sinistra. Confrontando questo *San Girolamo* con quello della chiesa dei Frari, si nota che, come

[1] Op. cit., p. 113.

[2] Il TEMANZA non l'ascrive al Vittoria; il suo annotatore sì.

[3] Op. cit., p. 136. In una nota al TEMANZA si afferma che l'altare passò in San Giovanni e Paolo.

[4] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 136; in un' aggiunta è notato nella scuola di San Fantin un *San Girolamo* in marmo bianco del Vittoria; per cui la statua do-

tipo, espressione, sviluppo del corpo, spirito del movimento, fattura, non vi è alcuna notevole differenza. Le differenze sono nei dettagli dell'atteggiamento. Entrambi questi *San Girolamo* derivano da quello di Danese Cattaneo (1509-1573) sul secondo altare

Fig. 5. Venezia. San Zaccaria: « San Zaccaria ».
(Fotografia Alinari).

a sinistra in San Salvatore.[1] La derivazione è palese nelle proporzioni della figura, nel tipo, nel carattere della testa, nel trattamento dell'anatomia, della barba e dei capelli. Mentre però il *San Girolamo* del Cattaneo è ritratto di fronte in rigido impac-

vrebbe esser stata eseguita dopo il 1581 riuscendo difficile credere che il Sansovino abbia omessa un'opera così importante. L'esame stilistico, o meglio il confronto con l'altro *San Girolamo*, non contraddice l'ipotesi, ma la rafforza.

[1] Può riuscire importante ricordare che il Cattaneo fu scolaro del Sansovino e lavorò insieme al Vittoria nel monumento Contarini innalzato nella chiesa del Santo a Padova.

ciato atteggiamento, quelli del Vittoria son mossi e sciolti e son modellati con una sicurezza e una scienza ignota al Cattaneo.

Anche importante è un altare in San Giuliano, adorno di due statue firmate e di un bassorilievo, per cui il Vittoria registra pagamenti nell'aprile e nel maggio 1584. Le due statue poste ai lati dell'altare rappresentano *San Daniele* e *Santa Caterina;* hanno nobile espressione, son modellate con franchezza quasi superficiale, ritratte in pose eccessivamente mosse e, più che altro, non hanno carattere, tanto che sono quasi identiche non solo nella struttura, ma anche nello spirito del movimento e dell'espressione. Il bassorilievo orna la fronte dell'altare e raffigura la *Natività della Vergine*. A sinistra è Sant'Anna seduta sul letto e a lei una donna reca il cibo; al centro sono tre ostetrici; a destra due donne. Esso è importante, non solo perchè è il solo bassorilievo del Vittoria che si conosca, ma anche per la sua delicata bellezza. La composizione è chiara, equilibrata e animata da un grazioso effetto decorativo ottenuto con lo svolazzare delle vesti mosse da numerose pieghe curvilinee: i tre gruppi che partecipano alla rappresentazione sono però idealmente distinti fra loro. Anna è tutta soffusa di una nobiltà soave; la donna che le reca il cibo, per l'eccessiva inclinazione del corpo, pare venire a volo e per l'ondulamento delle vesti, il tenue rilievo con cui è modellata sembra un' apparizione fantastica: essa richiama la figura analoga in un bassorilievo dello stesso soggetto alla Santa Casa di Loreto dovuto al Sansovino. Ben costruito e animato è il gruppo delle ostetrici, di tipo gentile ed elegante.

Al 1585 risale uno dei tre busti in terracotta del Vittoria conservati nella Biblioteca del Seminario di Venezia: quello rappresentante *Pietro Zeno* (fig. 6). Il Cicogna, nel terzo volume delle *Iscrizioni*, stampato nel 1830,[1] lo dice in casa Zeno ai Frari, nel quarto, edito nel 1834,[2] lo registra al Seminario. È segnato *Petrus Ze* sul davanti, e nell'orlo da un lato: ALEX. VICTOR. F., dall'altro: A. AE. LXV. Poichè Pietro Zeno nacque nel 1520, e qui è effigiato in età di 65 anni, il busto deve risalire al 1585. È uno dei buoni ritratti del Vittoria, non solo per la fattura magistrale e sobria, ma anche per la grande nobiltà dell'atteggiamento e dei lineamenti e per la viva espressione di bontà dello sguardo quietamente fiso e della bocca chiusa senza sforzo. Un altro ritratto di Pietro Zeno è al Museo di Berlino.

Un secondo busto in terracotta è al Seminario, e il Moschini[3] argomenta che debba rappresentare un personaggio della famiglia Zeno, probabilmente Carlo, perchè fu donato, insieme a quello di Pietro, dalla contessa Chiara Zeno (fig. 7). Il grado di maturità della tecnica lo fa quasi coevo a quello di Pietro Zeno. L'espressione è piena di vita, energica, imponente; le pieghe del panneggio son troppo gonfie e tirate, ma

[1] P. 513.
[2] P. 691.
[3] Op. cit., p. 142.

la modellazione del volto è fine. Il Giovanelli accenna al deposito del doge Nicola da Ponte sormontato dal busto del defunto, già nella chiesa della Carità, dalla quale il busto e l'iscrizione passarono al chiostro del seminario. Di questo busto fa parola

Fig. 6. Venezia. Seminario: Pietro Zeno.
(Fotografia Alinari).

anche il Moschini, sia in nota al Temanza, sia altrove,[1] come esistente nel Seminario: ora esso più non vi si trova, ma si ha ricordo di un busto assai malandato messo da parte, del quale si ignora la fine.

[1] Op. cit., p. 74-75, il MOSCHINI attribuisce al Vittoria la statua del *Redentore* sulla balaustra che collega il seminario alla chiesa di Santa Maria della Salute, ma è volgare cosa di un volgare imitatore del Vittoria.

Un anno dopo, cioè nel 1586 — come risulta dai pagamenti — il Vittoria eseguì il monumento funebre a Giovan Battista Peranda († 1586), medico e filosofo già nel convento del Santo Sepolcro, ora nel cortile del Seminario. È una targa circondata

Fig. 7. Venezia. Seminario: Carlo Zeno (?).
(Fotografia Alinari)

da quattro putti e sormontata dal busto del defunto. La sua notevole mediocrità dimostra che ben poca parte ebbe il Vittoria nella lavorazione: e i molti pagamenti ad aiuti potrebbero essere una riprova.[1]

Un altro busto di Apollonio Massa eseguì il Vittoria nel 1587, busto che si trova al Seminario (fig. 8). Il Cicogna[2] dice che, prima di passare nel 1822 al Seminario,

[1] MOSCHINI, p. 65, dice il monumento della scuola del Vittoria, meno il busto che ritiene di lui.

[2] IV, 691.

esso si trovava nella chiesa delle Convertite alla Giudecca, e sotto lesse l'iscrizione: *Apollonius Massa medicus et procurator monasterii MDLXXXVII.* La testa ornata di fluente barba è caratteristica, imponente, piena di finezza nello sguardo. La fattura

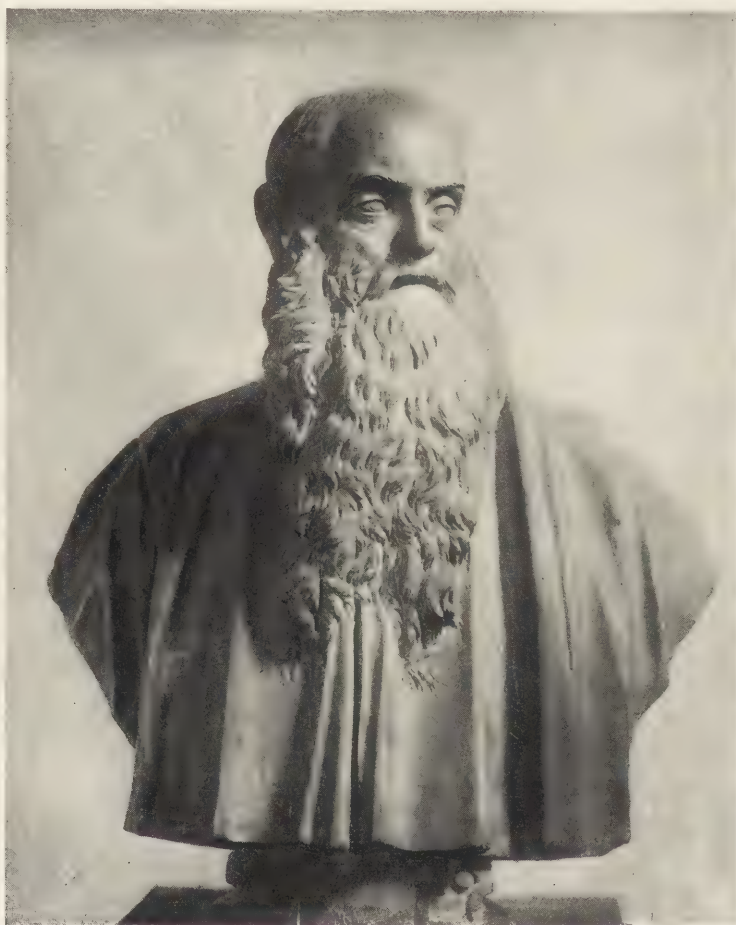



Fig. 8. Venezia. Seminario: Apollonio Massa.
(Fotografia Alinari).

è vivace e franca: si noti la forte costruzione del cranio, la fluidità della barba, il movimento del panneggio.

Intorno al 1587 — come appare dai *Pagamenti* — il Vittoria attendeva ad una delle sue maggiori opere: la costruzione e la decorazione della cappella del Rosario in San Giovanni e Paolo. Questa cappella fu decretata dopo la vittoria sui Turchi a Lepanto (1571), avvenuta il giorno sacro alla Vergine del Rosario. Il 9 settembre 1575 fu fatta la convenzione tra i domenicani di San Giovanni e la scuola di Santa Maria del Rosario, che aveva una cappella attigua alla chiesa, come si ricava da un docu-

mento citato e in parte edito dal Ceresole.[1] La decorazione scultoria fu eseguita dal Vittoria e dal Campagna principalmente, quella pittorica[2] da Jacopo Tintoretto, Domenico Tintoretto, Leonardo Corona, Jacopo Palma, Santo Peranda, Francesco da Bassano, Andrea Vicentino, Paolo Fiammingo. La cappella era perciò un monumento complesso e singolare dell'arte veneziana sullo scorcio del Cinquecento. Ma un incendio sviluppatosi il 16 agosto 1867 la ridusse un mucchio di rovine, nè si è ancora provveduto al restauro. Molte statue sono distrutte o mutilate, cosicchè del Vittoria non si può ora osservare che una *Santa Giustina* e un *San Domenico* in bronzo, ambo firmati ALEXANDER VICTORIA F. La fattura è superficiale, le pose son troppo mosse, i visi sono leziosi alquanto, ma nobili e pieni di rapimento mistico. Nel Museo Correr si conservano due *candelabri* che decoravano questa cappella: uno (n. 101) ha qualche parte rinnovata ed è qua e là restaurato (fig. 9), l'altro (n. 102) è molto danneggiato. Sono piuttosto carichi, ma di vivace e nobile sentimento decorativo nello svolgersi delle linee e nei motivi ornamentali, animati da figurine graziose, gettate in pose varie e vive, modellate con spirito e sobrietà. Altri candelabri in varie chiese sono attribuiti al Vittoria, ma senza fondamento. Notevole è però che molti candelabri richiamino per l'ispirazione e per certi motivi e certe forme questi del Vittoria: ricordiamo il candelabro di Santa Maria della Salute, opera firmata di Andrea d'Alessandro Bresciano; quelli di San Giorgio Maggiore di Nicola Roccatagliata (1598), oltre quelli argentei della cappella di Sant'Antonio nel Santo di Padova, della fine del secolo XVII. Nella stessa sala del Correr, ove sono i candelabri, si trova una vetrina, con frammenti scultorei tolti alla cappella del Rosario e fra questi due piccole teste di vecchi poste agli estremi potrebbero essere del Vittoria.

Al 1588-89 ascrive probabilmente il Giovanelli le tre statue firmate in marmo decoranti la porta che immette dalla Sala delle Quattro Porte del Palazzo Ducale a quella dell'Anticollegio; nei *Pagamenti* si parla di compensi a Virgilio Rubini nel 1587 per aver lavorato sulle figure del Palazzo. Al centro è la *Vigilanza*, a destra l'*Eloquenza*, a sinistra la *Facilità dell'Udienza*.[3] L'*Eloquenza* richiama la figura allegorica scolpita dal Vittoria nel monumento Contarini a Padova. Analoghe a queste sono tre statue in marmo, firmate, che ornano il portale tra l'Anticollegio e il Collegio. Al centro è *Venezia*, a sinistra la *Gloria*, a destra la *Concordia*.[4] La disposizione delle figure è più armonica e sopratutto più rispondente alla decorazione di una porta. Le figure sono ritratte in pose vivaci e decorose, hanno forme svelte, piene di

[1] L'*Art*, 1885, II, 166.

[2] FR. SANSOVINO, op. cit. 661. Aggiunta.

[3] L'identificazione è dello ZANOTTO (*Palazzo Ducale*, II) il quale però attribuisce, certo per una svista, le statue al Campagna e dà al Vittoria quelle di questo artista. Con poche varianti si legge simile identificazione in FR. SANSOVINO (aggiunta, pp. 339-340) con lo stesso errore nell'attribuzione. Anche il Temanza scambia le figure del Campagna con quelle del Vittoria.

[4] Anche questa identificazione è dello ZANOTTO, op. cit.

freschezza giovanile, espressioni dolci e delicate. Notevole è specialmente la *Concordia*. Data la simbologia alquanto astrusa e complicata, e data anche la somiglianza dello spirito informatore che presenta il simbolo in tutte le statue della Sala delle Quattro Porte, possiamo ben credere — come del resto si costumava dovunque per rappresen-

Fig. 9. Venezia. Museo Correr: Candelabro proveniente da San Giovanni e Paolo.
(Fotografia Alinari).

tazioni così elaborate e sottili — che qualche dotto abbia tracciato all'artista lo schema delle figurazioni.

Al 5 aprile 1589 è registrato un pagamento per due puttini in stucco dell'altare del Sacramento a San Giuliano, così che a questo tempo dobbiamo riportare la decorazione in stucco della volta di tale cappella, contrariamente a quel che dicono l'annotatore del Temanza e il Giovanelli che la ascrivono al 1583. Nell'insieme

richiama le volte della *Scala d'Oro*, ma è più ricca, e perciò riesce piuttosto pesante, oltre che per il tormento delle linee. Buoni appaiono i singoli elementi. Gli angeli nei semipennacchi dell'arco d'ingresso — uno con un chiodo, l'altro con un martello, simboli della passione — son derivati da quelli del monumento Podocataro, opera del Sansovino, in San Sebastiano.

Verso il 1590, probabilmente, il Vittoria eseguì il busto in terracotta (firmato A. V. F.) di Marino Grimani, ora nel Museo archeologico di Venezia. Che questo ritratto si debba riportare al 1590 circa viene affermato non solo dalla tecnica, ma anche dal fatto che il Grimani fu nominato procuratore nel 1588 e doge nel 1595: il Vittoria lo rappresentò da procuratore. [1]

Opere sicuramente databili 1591-94, perchè di esse è parola nei *Pagamenti*, sono i due putti che adornano l'urna di San Sabba e il busto di Alvise Tiepolo († 1590) sulla sua tomba in Sant'Antonin: cose mediocrissime, specie il busto che non si può ritenere opera del Vittoria, tanto ne è superficiale e pesante l'esecuzione.

Al 1596 fa risalire il Giovanelli il busto in marmo di Sebastiano Venier († 1578), vincitore di Lepanto e doge che il Vittoria lasciò per testamento alla Repubblica, disponendo che fosse posto nella sala del Consiglio dei X. Ora si vede sopra una porta ove fu messo nel 1608, come si ricava da una iscrizione sottoposta. Il Venier è rappresentato in abito di generale, ma ciò non può escludere l'attribuzione al 1596, poichè si può ben pensare che l'artista abbia voluto rappresentare il Venier sotto l'aspetto più glorioso, e tale ipotesi trova anche conforto nella tecnica sicura, profonda, ma un po' stanca. Oltre questo, un altro busto in terracotta firmato *Al. Vict. F.* — conservato nel Museo Correr — è identificato dal Cicogna [2] e da altri come rappresentante il Venier; ma esso, confrontato con quello del Palazzo Ducale, appare sensibilmente diverso come struttura fisionomica, per cui non si può ritenere che effigi il Venier. Come tecnica pare coevo a quello del Palazzo Ducale ed è finissimo. L'atteggiamento e l'espressione è dignitosa, fiera e serena.

Al 1596 il Giovanelli riporta anche il mediore *San Giacomo* di San Giacometto di Rialto.

Al 1599 risale il busto di Jacopo Soranzo che si trova nella chiesa ove l'effigiato (1518-1599) fu sepolto, cioè Santa Maria degli Angeli a Murano. Si vede in una edicoletta a sinistra dell'altar maggiore e, secondo l'Alberi, [3] il Giovanelli, lo Zanetti, [4] reca dietro, quasi invisibile, il nome del patrizio e nel taglio del busto la firma dell'artista. Non è fra i busti migliori del Vittoria, specie per il panneggiare tirato senza molta correttezza e gusto, ma è notevole per l'atteggiamento semplice,

[1] Un' altra opera è attribuita al Vittoria nel Museo archeologico: due alari; ma sono falsificazioni secentesche (VENTURI, *Arte*, 1907, IV, 312-313).

[2] Op. cit., IV, 692.

[3] *Relazioni d'ambasciatori veneti*, ser. II, vol IV, p. 123.

[4] *Guida di Murano* (Venezia, Antonelli, 1866), p. 107.

dignitoso e naturale, per l'espressione animata di bontà. A Murano doveva esservi un' altra opera del Vittoria: gli stucchi del palazzo di Camillo Trevisan eseguiti nel 1557 — come si ricava da documenti — oggi distrutti.[1]

Un celebre lavoro di oreficeria è attribuito, senza fondamento, al Vittoria: gli ornamenti della rilegatura del *Breviario Grimani* conservato alla Biblioteca Marciana. L'ipotesi è dello Zanotto [2] che fu seguito dal Ceresole,[3] ma non è appoggiata a serie ragioni. La rilegatura dovrebbe essere riportata a dopo il 1593.[4] Non essendo a nostra conoscenza opere sicure d'oreficeria fatte dal Vittoria, restano come solo elemento di confronto le medaglie di cui al Museo Correr son conservati sette esemplari (nn. 241-247): Aretino, Caterina Chieregata (2), Caterina Pasquali, Tommaso Rangone (2), Caterina Sandella. Le affinità che è dato riscontrare sono affatto superficiali: l'atteggiamento naturale e nobile, la somiglianza di qualche profilo, lo stesso grado di sviluppo delle spalle e di certe parti del volto. Di affinità ideali nessuna, e, inoltre, si possono notar gravi divergenze di tecnica; nella modellazione della testa, che sulle monete è assai più pastosa di quella dei busti del breviario i quali dovrebbero essere dell'estrema maturità dell'artista, nel trattamento del panneggio e della carne.

Nel 1600, stando al Giovanelli, il Vittoria lavorò l'altare, ultimo della nave sinistra in San Salvatore e le due statue di *San Rocco* e di *San Sebastiano* che lo adornano. La data, segnata dal Giovanelli, appare assai probabile per il barocchissimo, lezioso movimento delle figure, per la sicura modellazione. Soccorre il confronto con l'altare di San Francesco della Vigna e con quello di San Giuliano. I tipi delle figure sono simili a quelli di San Francesco della Vigna. Il *San Sebastiano* è un magnifico pezzo di scultura, ma è troppo muscoloso. sì che pare più un giovane dedito alla palestra che alla contemplazione di Dio. Il Campagna, nel modellare il *San Sebastiano* a San Lorenzo e alla Scuola di San Rocco, s'inspirò al Vittoria per il tipo e il movimento; non così per il *San Rocco* che fece uomo robusto, dall'atteggiamento risoluto contrastante con l'espressione di rapimento del volto, mentre quello del Vittoria ha forme modeste ed è rappresentato come chi s'illanguidisce nell'adorazione.

Nella chiesa di San Salvatore è un' altra opera del Vittoria: il busto di Andrea Delfino († 1602) sul suo deposito:[5] zoccolo che sostiene su due mensole una goffa urna sormontata dal busto del defunto. Il busto ha qualcosa di funereamente solenne

[1] MANTOVANI e MOLMENTI, *Le isole della laguna veneta* (Bergamo, 1904), p. 136.

[2] *Fac-simile delle miniature del Breviario Grimani*, Venezia, 1862, p. 4.

[3] *L'Art*, 1885, II, 169.

[4] Domenico Grimani stabiliva che il *Breviario* passasse a Marino Grimani e, dopo la morte di lui, alla Repubblica; ma, spentosi Marino nel 1546, il nipote Giovanni chiese di poter tenere presso di sè, durante la sua vita, il *Breviario* che venne riconsegnato soltanto nel 1593 al doge Cicogna, e fu allora che il Senato decise di farlo sontuosamente rilegare.

[5] FR. SANSOVINO, op. cit., p. 123. L'annotatore ritiene questo busto del Campagna, con evidente errore.

nella posa e nell'espressione, ma senza traccia d'irrigidimento cadaverico; la fattura è assai sobria e fine.

Come ultima opera del Vittoria registriamo il monumento ch'egli preparò a se stesso nella chiesa di San Zaccaria, e per cui ottenne permesso il 3 agosto 1602. I lavori, cui presero parte molti scolari del maestro — Andrea dell'Aquila, Vigilio Rubini, Pietro Fuerlan, Zanetto, Zuanne Radichio, Gregorio Muraro, Simon Raguseo, Melchisedecco — durarono fino al 1605 come si ricava dai pagamenti. In sostanza la costruzione è la solita: al centro, sopra una mensola, è il busto dell'artista, ai lati, su due mensoloni retti da due testine di putti, le personificazioni della *Pittura* e dell'*Architettura* in funzioni di cariatidi, cioè sostenenti un frontone spezzato, sui cui spioventi son due putti con strumenti propri degli artisti; nel vano, tra i due spioventi, sporge la *Scultura* che domina così sulle altre arti, probabilmente perchè l'artista volle mostrare ch'essa fu l'arte a lui più cara e per cui egli maggiormente eccelse. Tra i due mensoloni di sostegno alla *Pittura* e all'*Architettura* è una targa su cui si legge: ALEXANDER VICTORIA | QVI VIVOS DVXIT | E MARMORE VULTVS. Sotto è lo stemma dell'artista: una volpe rampante. Sul pavimento, quasi innanzi il monumento, è una pietra nera su cui è scritto: ALEXANDER VICTORIA | CVIVS ANIMA IN BENEDICTIONE SIT | MDCV. Altra prova questa che i lavori finirono nel 1605.

Le figure ripetono i soliti tipi e le solite forme; tra esse la più importante è il ritratto dell'artista largamente e finemente modellato, pieno di carattere e di espressione.

Il Vittoria morì il 27 maggio 1608.[1]

Egli ebbe molti scolari, tra i quali predilesse Andrea dall'Aquila e Vigilio Rubini, che non dimenticò neppure nel suo testamento. Nei *Pagamenti* son registrati molti nomi di scolari ch'egli prendeva, ma quasi tutti durarono poco e lo abbandonarono prima che spirasse il termine convenuto. Di questi, come dei numerosi aiuti, non mette conto spender parole.

Importante però fu l'azione che esercitò il Vittoria sugli scultori a lui contemporanei. Notiamo Girolamo Campagna (n. c. 1550) scolaro del Sansovino che si avvicina al Vittoria, per la tecnica dell'esecuzione, cioè per il modo d'intendere il movimento del panneggio, la costruzione dei volti, il trattamento dell'anatomia, la modellazione fine delle mani, lo spirito dell'atteggiamento e del movimento — caratteri di cui qualcuno è, forse, dovuto alla comune origine. Più che altro giova il confronto tra il *San Sebastiano* del Campagna a San Lorenzo e a San Rocco con quelli del Vittoria a San Francesco della Vigna e a San Salvatore, tra le statue della Sala delle Quattro porte nel Palazzo Ducale del Campagna e quelle del Vittoria, tra le statue del Cam-

[1] CICOGNA, II, 127.

pagna nella cappella del Rosario a San Giovanni e Paolo e gli *Evangelisti* del Vittoria a San Giorgio Maggiore; tra il *Sant'Antonio abate* del Campagna a San Giacometto di Rialto e quello del Vittoria a San Francesco della Vigna. Ricordiamo anche Tiziano Aspetti (1565-1607) che si rivela seguace del Vittoria, specie nei tre mediocri busti del Museo archeologico di Venezia; Giulio dal Moro che mostra la sua derivazione dal Vittoria nel monumento Superantio in San Salvatore; Francesco Terrilli (cfr. le statuine firmate e datate 1610 sulle pile dell'acqua santa nella chiesa del Redentore e quelle del Vittoria a San Francesco della Vigna). Non sappiamo però vedere, col Selvatico, dipendenza fondata dal Vittoria degli artisti che modellarono i due pozzi del cortile del Palazzo Ducale.

LUIGI SERRA.

Poichè figure simili si trovarono pure nell'area del *megaron* della rocca alta, si può supporre che provengano tutte dal tempio che, distrutto il palazzo miceneo, sorse sulle rovine del *megaron*. Finalmente tra la cittadella e la stazione ferroviaria di Tiryns a sud-ovest, furono trovate numerose tombe, parte a ziro, parte a fossa quadrangolare rivestita di sassi e coperta di lastre di pietra. Agli scheletri erano associati vasi geometrici dipinti e oggetti di bronzo e di ferro.

II. Il sig. Dörpfeld assistito da K. Müller e F. Weege ha continuato le precedenti ricerche a Olympia (*Ath. Mitt.*, 1906, p. 205) con nuovi tasti profondi nel Pelopion, nell' Heraion e nello spazio compreso fra questi due monumenti.

a) Sul confine settentrionale del Pelopion, sotto un antico strato di *humus* contenente alcuni bronzi, frammenti di vasi e figurine in terracotta, s'è trovato uno strato anche più antico, ricco specialmente di certi frammenti di vasi preistorici che il sig. Dörpfeld ha trovato pure a Leukas e che egli crede rappresentino la ceramica primitiva degli Achei.

b) Nell' Heraion, sotto al pavimento dell'*opisthodomos*, è comparso un muro a grossi ciottoli che non appartiene al sovrapposto tempio, bensì ad una costruzione più antica che per la presenza d'uno strato di ceneri lì presso, sembra aver appartenuto ad un altare. L' intero spessore del terreno e i differenti strati sottoposti all' Heraion si sono osservati per mezzo di pozzi scavati entro la cella: si riconoscono anzitutto due pavimenti più antichi. L' infimo strato, immediatamente sopra alla roccia, dà, insieme a cocci monocromi del tipo di Leukas, frammenti delle note figure in terracotta, alcuni oggetti di bronzo e di ferro e anche parecchi frammenti di vasi fini verniciati in bruno, fra cui due con ornamenti geometrici dipinti in bianco sopra la vernice. Tali frammenti richiamano ai noti vasi cretesi di Kamares e fors' anche ai vasi premicenei

trovati in Orchomenos. In tutti questi trovamenti, di vasellame monocromo in ispecie, il Dörpfeld vede una conferma alla tradizione che fa risalire il santuario olimpico ad epoca micenea ed anteriore.

III. Da Olympia il sig. Dörpfeld coi suoi assistenti s' è mosso alla ricerca dell'omerica Pylos, il castello di Nestore che doveva sorgere soltanto poche ore a sud dell' Alfeo, in vicinanza del Mar Ionio. Non l'odierna Pylos della Messenia, non l'omonima città dell'Elide sul Peneo, non Samikon dalle belle mura poligonali forse di epoca classica, non Paleokastron di Kalydona sembravano potersi a ragione identificare con la città celebrata da Omero. Il Dörpfeld ha ora ritrovato il sito di questa sopra l'altura di Kakovatos distante mezz'ora a sud del moderno villaggio di Zachàro (v. carta della Grecia in *Baedeker* e schizzo topografico della località in *Ath. Mitt.*, 1907, VIII), e insieme al dott. Karo, con l'assistenza di K. Müller e F. Weege e con mezzi liberalmente forniti dallo stesso sig. A. E. Goekoop, ne ha cominciata l'esplorazione. Sul fianco settentrionale dell' altura di Kakovatos già apparivano le rovine di tre grandi tombe a cupola di tipo miceneo e di regale apparenza. La maggiore fu interamente sgombrata: è costruita con piccole pietre di calcare, a superfice spianata e misura pel suo diametro interno circa m. 12; l'altezza della cupola non si può misurare esattamente, essendo stati recentemente demoliti gli avanzi dei muri perimetrali, ma dalla inclinazione delle parti superstiti di questi e dall'analogia con altre *tholoi* si può ammettere che fosse di circa m. 12. Il pavimento della tomba era costituito da uno strato di argilla, alto pochi centimetri, sovrapposto al vergine e nella parte orientale della tomba, dove tale strato mancava, era scavata una fossa (m. 2 × 0,70 × 1 prof.) probabilmente chiusa un tempo da due lastroni di pietra che si trovavano lì presso ed usata per sepoltura. Nulla si rinvenne dentro la fossa

ad eccezione di due frammenti di vasi, tuttavia il Dörpfeld crede che essa, al pari della fossa nella tomba a cupola di Vaphio, contenesse in origine il cadavere del re e poscia sia stata sconvolta e derubata.

L'ingresso della tomba, lungo m. 4,83, alto forse m. 5, ha le pareti a grandi blocchi di calcare, con giunture rincalzate da piccole pietre ed era ricoperto da grossi blocchi; dopo la deposizione del morto fu sbarrato da un muro a piccole pietre, spesso circa 3 metri, muro che già nell'antichità fu in parte rimosso. Il *dromos*, lungo circa m. 8 e largo m. 2.50-3, è tagliato nella roccia.

Lo spazio circolare della tomba, nel mezzo, si trovò riempito specialmente dalle pietre cadute dalla cupola e, intorno, da un alto strato di sabbia; sopra all'intero spazio si stendeva poi un altro strato di terra e di sassi provenienti dalla rovina del muro perimetrale e in questo strato superiore, a poca profondità dal piano di campagna, si rinvennero tre tombe romane, sicuro indizio che il depredamento e la rovina della tomba ebbe luogo in età preromana.

Sotto al riempiticcio si stendeva sull'antico pavimento per l'intera area circolare e nell'ingresso, uno strato di terra e sabbia, alto da 5 a 20 cm., riconoscibile al color nero derivante dalla presenza di carboni, e dalla combustione e decomposizione di varie sostanze; tale strato conteneva ossa, frammenti ceramici, e piccoli oggetti d'oro, di bronzo, di pietra, d'ambra e d'avorio.

Delle ossa del defunto o meglio dei defunti, alcune sono bruciate, altre non presentano tracce di combustione.

I numerosi frammenti ceramici, trovati così nella *tholos* come nel *dromos* sembrano appartenere a grandi anfore con tre anse, simili a quelle comunissime a Creta e a Cipro, con ornamenti micenei talora assai ricchi, sovradipinti a vernice bruna.

Alla originaria ricchezza della tomba accennano alcuni avanzi di oreficerie: un piccolo pendaglio in forma di rospo, assai ben modellato, grani da collana rotondi o mandorla; sottili lamelle d'oro che dovevano esser cucite su stoffa; parte del manico d'uno specchio o d'una spada in oro e lapislazuli; chiodi a capocchia placcata in oro. Due frammenti di bronzo con ornamenti spiraliformi incisi, appartengono ad una lama di pugnale.

Oltre a un buon numero di cuspidi di freccia in selce piromaca, è notevole in questa tomba la quantità (veramente straordinaria per una tomba micenea) di ambre usate per collane, pendagli, pomi di spade, ecc. V'erano inoltre paste vitree turchino-opache (un piccolo toro in rilievo, la parte superiore d'un pendaglio a figurina virile, altri pendagli a disco ornato di rilievi) e pezzi di vetro turchino trasparente che servirono forse per incrostazioni. Degli avori infine dobbiamo ricordare due frammenti di un pettine con bei rilievi d'ambo i lati, e pezzi con decorazioni incise o a rilievo usati per rivestimento di mobili.

Tutti questi materiali ci riportano ad un'epoca micenea piuttosto prossima a quella delle tombe a fossa e trovano i loro più stretti riscontri fra le suppellettili funebri dell'Argolide e dell'Attica.

L'altura, che si eleva di circa m. 25 più in alto della tomba, e la sua china nord-ovest conservano ruderi riferibili a costruzioni micenee. I saggi dell'istituto germanico hanno scoperto colà alcuni vani rettangolari i cui muri (spessi da m. 0,80 a m. 1,60) son fatti sul genere di quelli della *tholos*, a piccole pietre di calcare spianate, e rivestiti di un rozzo strato d'argilla che, mescolato a ciottolini, costituisce pure i pavimenti. Un canale ricoperto di lastre corre sotto il pavimento del vano più grande e tanto in questo, come in un altro piccolo vano si conservano al posto giarre contenenti anc ora fichi carbonizzati. Fichi in simile stato si sono pure trovati nei magazzini del secondo palazzo di Phaestos.

Per quanto le costruzioni scoperte dal Dörpfeld abbiano un aspetto modesto, tuttavia mostrano una solidità e un' accuratezza che ben s'addice ad una primitiva dimora regale. Sul pendio occidentale un angolo di muro a grandi blocchi di conglomerato che presenta la stessa orientazione del palazzo, costituisce uno sprone della grandiosa cinta murale della rocca. Alla rocca alta col palazzo sembra fosse collegata una rocca bassa occupante la parte ovest e nord dell'altura.

Poichè frammenti di vasi micenei uguali a quelli della *tholos* si sono trovati negli edifici suddetti, l'una apparisce contemporanea degli altri e ad essi appartenente. Oltre ai detti frammenti s'è trovata sulla rocca (e non ne mancano tracce nella *tholos* stessa) quella ceramica monocroma bruna o rossa o grigio chiara, talora ornata di graffiti, che il Dörpfeld ha trovato pure a Leukas e nei più antichi strati di Olympia, e poichè a Kakovatos non è ancora comparso alcun frammento fittile posteriore all'epoca micenea, bisogna fino a prova contraria ritenere che la fortezza, distrutta in quel tempo, venne poi lasciata in abbandono.

Oltre a Kakovatos, due altre località vicine sono state visitate dalla scuola tedesca: *a)* un poco a sud, sulla sinistra del fiume Kalydona, l'altura di *Marmara*, dove pare sia stata una città greco-romana e dove secondo Strabone, si potrebbe situare Pylos dell'età classica e il santuario di Demeter, Kore e Hades; *b)* a nord di Kumbothekra, la vetta di *Psilolitharia*, sulla quale si sono trovati avanzi di mura, frammenti di figure in terracotta simili alle più arcaiche di Olympia, piccoli animali in bronzo, resti tutti che potrebbero appartenere piuttosto ad un santuario montano che ad un abitato d'epoca arcaica.

Una conclusione assai importante trae il Dörpfeld dalle ultime scoperte di Olympia e Pylos; in queste egli trova la conferma alla sua teoria che il vasellame originario degli Achei non sia quello miceneo dipinto, come generalmente si crede, ma quello monocromo con ornamenti incisi che hanno dato Leukas, Olympia e Pylos e che trova riscontri così nella ceramica paleoitalica del tipo di Villanova come in quella di Hallstatt. Così, secondo il Dörpfeld, avrebbe ragione W. Helbig nel dire che la più antica cultura dei Greci e degli Italici ha verosimilmente un carattere medio europeo primitivo il quale potrà riscontrarsi nella Grecia occidentale.

Su tale importante questione speriamo che facciano sempre maggior luce gli ulteriori scavi di Pylos, e che pure in altre località della Grecia s'incontrino sedimenti Achei con avanzi ceramici del genere che il Dörpfeld ritiene caratteristico della primitiva cultura greco-italica.

Altre scoperte nel campo preistorico sono state fatte nel continente ellenico e nelle isole dagli stessi archeologi greci e dai vari istituti stranieri di Atene.

⁂ A *Naxos* e a *Syros* il dott. Stephanos ha continuato le sue ricerche nei sepolcreti preistorici del periodo cicladico, trovando idoli femminili in marmo, coltelli di ossidiana, vasellame fatto a mano e inciso o, più tardi, dipinto con ornamenti geometrici. (*Journal of Hell. Studies*, XXVII, 1907, p. 285).

⁂ A *Delos* la Scuola Francese ha scoperto al portico di Antigono, vicino al tempio di Apollo, una tomba con vasi micenei per cui la storia di Delos rimonta ora ai tempi preistorici. (*Ibid.*, p. 293).

⁂ Vicino a *Chalkis* in Eubea il signor Papavasileiou ha esplorato a *Vromoúsa* alcune tombe dell'ultimo periodo miceneo, contenenti vasi di questo stile ed altresì un vaso geometrico; a *Mánika* tombe cicladiche precedute da piccolo *dromos*, le quali hanno dato due idoli in marmo e vasellame cotto imperfettamente. (*Ibid.*, p. 286).

⁂ Nella moderna città di *Tebe* è stata scoperta per caso ed in parte scavata dal signor Keramopoulos una casa micenea, la quale per la sua centrale posizione e per le pitture che l'adornavano, sembra aver fatto parte di un palazzo o altro edificio importante. Vi si sono trovati frammenti di bellissime pitture murali e numerosissimi vasi micenei. (*Ibid.*).

⁂ In *Tessaglia* l'eforo, dott. Arvanitopoulos, non solo ha fatto molte notevoli scoperte nel campo ellenico a *Pharsalos*, a *Pherai*, a *Demetrias* e a *Pagasai*, località quest'ultima donde provengono più di ottocento stele funerarie dipinte (sec. III-I a. C.), ma ha pure trovato a *Thebai Phthiotides*, in provincia di *Almyros*, sopra un'acropoli cinta da mura ciclopiche, un santuario ellenico con statuette fittili e iscrizioni, fondato sopra un *anactoron* miceneo, che alla sua volta riposa su strati neolitici.

⁂ A *Corinto*, presso l'estremità meridionale della collina sulla quale sorge il tempio di Apollo, si sono trovati, sul terreno vergine, frammenti di vasellame preistorico insieme con utensili e armi di pietra e il torso di una primitiva statuetta muliebre nuda, in marmo. (*Ibid.*, p. 294).

⁂ Importanti sono infine i risultati dei nuovi scavi che il signor Dörpfeld, assistito dal dott. P. Goessler e dalla signorina A. Lisco, ha eseguito nell'estate del 1907 a *Leukas*, l'isola da lui identificata con l'*Ithaka* di Omero. In seguito a tali scavi sappiamo che prima dell'età dorica tutta la campagna di *Nidri*, nel mezzo della costa orientale dell'isola, era abitata da una popolazione la quale aveva la stessa ceramica monocroma che si è ritrovata in tutti i sedimenti Achei primitivi, a Olympia, a Pylos, a Dodona, in Tessaglia, ceramica che, come si disse, il Dörpfeld associa con quella di Villanova e di Hallstatt. Alcune delle case sono in pianta ovali, altre quadrangolari. I morti si seppellivano rannicchiati entro fosse rivestite e coperte di lastre di pietra ed avevano per suppellettile vasi monocromi, pugnali e punte di lancia in bronzo, anelli, fusaruole fittili e perle di agata. Notevole soprattutto è stata la scoperta di un sepolcreto di famiglia, di un tumulo artificiale (il *tymbos* di Omero) in forma di rettangolo, limitato da pietre, in cui erano comprese otto tombe del tipo suddetto, e al quale in annesso recinto era aggiunta una nona tomba. Inoltre, nel piano a sud, in vicinanza del porto, il signor Dörpfeld ha accertato l'esistenza di un grandioso edifizio cinto da spessi muri, che potrebb'essere un palazzo reale, e in cui si riconosce un magazzino con *pithoi*. L'esplorazione del supposto palazzo e degli immediati dintorni sarà oggetto di una nuova campagna, ma già nelle scoperte fatte il Dörpfeld trova ampia conferma alla sua ipotesi che nella pianura di *Nidri* sia stata la città di Ulisse, e che questa debba mostrare una cultura più semplice di quella dei palazzi micenei dell'Argolide. (Cfr. DÖRPFELD, *Vierter Brief über Leukas-Ithaka: die Ergebnisse der Ausgrabungen von 1907*, gennaio 1908).

CRETA.

Knossos. — Lo scopo precipuo della campagna fatta l'altr'anno a Knossos dal signor Evans, con la preziosa assistenza del sig. Mackenzie, era quello di eseguire alcune ricerche e studi complementari intorno al palazzo. Poco prima del loro arrivo in Creta s'era scoperta fortuitamente a circa un miglio a nord del palazzo, nella direzione della tomba reale (vedi Evans, *The prehistoric tombs of Knossos*, p. 136 e segg.), una fila di blocchi ciclopici, che faceva pensare a qualche altro simile monumento sepolcrale. Gli scavi dimostrarono che i blocchi non erano al posto, ma sotto ad essi misero in luce due piccole tombe scavate nella roccia tenera, le quali nella forma e in alcune particolarità del contenuto rappresentano la

tradizione minoica, ma appartengono al periodo in cui già era compiuta la colonizzazione dorica di una gran parte dell' isola (800 circa a. C.). Alcune spade rinvenute sono del tipo del continente, in ferro; urne cinerarie si sono sostituite alle più antiche sepolture ad umazione, ma i motivi ornamentali dei vasi fittili trovati mostra la continuazione di molti tipi decorativi dell'epoca micenea. Nell'altra tomba si conservavano circa cento vasi e fra essi le più importanti urne cinerarie mostrano un nuovo sistema di ornamentazione geometrica policroma, in cui domina il rosso acceso e i colori, imperfettamente fissati, rispondono a un uso puramente funerario. Su uno dei vasi vedonsi rappresentate immagini di una dea e di un dio guerriero posti sopra basse basi. L'oggetto più singolare è un idolo muliebre in ferro.

I saggi nell' area del palazzo hanno dato importanti risultati. Sotto il pavimento del piazzale occidentale dell' epoca del secondo palazzo, fu spurgato una specie di pozzo circolare rivestito di sassi, del diametro di circa m. 6 e della profondità di m. 3.65, fino al fondo intonacato. L'originaria destinazione di questo pozzo è ignota, ma il suo contenuto ha grande importanza perchè mostra che quando il pavimento del cortile fu esteso fin sopra il pozzo, questo fu riempito con uno scarico contenente avanzi ceramici del primo periodo del palazzo posteriore (Medio minoico, III). In tal periodo che non scende più giù del secolo XVIII a. C. e che corrisponde al massimo fiore della cultura minoica, l'arte cretese raggiunse una straordinaria perfezione e naturalezza. Fra la terra di colmatura, oltre a numerosissimi frammenti di vasi fittili, furono trovati alcuni piccoli rilievi rappresentanti granchi marini, gusci di conchiglie e zoofiti di tal perfezione tecnica che da principio furono presi per veri. Essi appartenevano ad una specie di grande bacino che pare rappresentasse come un acquario. Pezzi di affreschi e di rilievi in stucco furono trovati nel medesimo

strato e poichè questo è sicuramente datato al primo periodo del palazzo posteriore, si deve concludere che pure degli altri affreschi e stucchi molti più che non si credeva appartengono a tale periodo. Interessante è pure il ritrovamento dei piedi e di altre parti di quei focolari in stucco portatili ch'erano in uso nel palazzo. Alcuni di essi avevano dipinto sull'orlo un ornamento a onda che, nel suo più tardo aspetto, si ritrova sull'orlo del focolare fisso nel *megaron* di Micene, focolare che certo deriva da quello cretese portatile, ma che sul continente, a causa del maggior freddo, divenne fisso e più grande.

Delle pitture murali del palazzo di Knossos le azioni atmosferiche hanno messo alla luce alcuni altri resti nell'anticamera della sala del trono, Ivi sopra a una fascia dipinta a imitazione del marmo venato — ornamento frequente nell' ultima epoca minoica — è comparso il contorno d'una zampa bovina per cui sembra che le pareti del vano fossero decorate con qualche scena del preferito spettacolo della giostra del toro (ταυροκαθαψία).

Si ricorderà che tra gli avanzi di affreschi trovati nei vani a nord del cortile centrale furono raccolti alcuni frammenti di miniature, rappresentanti gruppi di uomini e di donne, fra cui alcune dame vestite alla moda e affacciate ai balconi di un grande edificio, forse dello stesso palazzo, poco lungi da uno di quei sacelli con colonne, caratteristici della religione minoica (*Annual of the British School*, Knossos, 1900, p. 46).

Il signor Evans, aiutato dal signor Gilliéron, ha potuto riconnettere i frammenti e ricostituire il quadro: un sacello con la parte centrale sopraelevata e le due ali più basse, si innalza nel centro del quadro sopra un basso muro di grandi pietre bianche. Innanzi alla facciata di esso si vede una gran folla di gente in una piazza e invero già prima al sig. Evans era venuta l' idea che un sacello di quel genere avesse la fronte sul cortile centrale del palazzo.

In questa idea l'Evans fu confermato dal fatto che nei precedenti scavi della facciata occidentale del cortile erano venuti in luce alcuni indizi della esistenza di un santuario colà. In un piccolo recesso aveva trovata una notevole serie di cretule impresse con la rappresentanza di una dea stante sopra un picco roccioso custodito da leoni, innanzi a un sacello del tipo di quello della miniatura (*Annual of the British School* Knossos, 1901, p. 28 e seg.). Dietro a questo vano furono poi scoperte, sotto il pavimento, le fosse contenenti il tesoro del santuario più antico, con le statuette in porcellana della dea dai serpenti e delle sue adoranti, con la caratteristica croce in marmo venato (*Annual of the British School,* Knossos, 1903, p. 38 e seg.). Dove fosse precisamente il sacello lo hanno indicato le piogge degli anni scorsi; sulle lastre che segnano il limite di questa parte del cortile centrale sono apparse le tracce delle basi di due paia di piccole colonne che corrispondono benissimo a quelle delle ali del santuario e il recesso nel quale furono trovate le cretule con l'immagine della dea, corrisponde all'interno dell'ala nord. Fra le due ali v'è nella facciata una distanza che corrisponde allo spazio occupato dalla parte centrale sopraelevata del tempio. Così è possibile di tracciare il rilievo del sacello simile a quello rappresentatoci dall'affresco in miniatura. Saggi complementari e sezioni di muri e di pavimenti recarono un'altra conferma del carattere religioso di questa parte del palazzo. Sotto ai banchi in pietra e dentro le fenditure dei muri della prossima stanza delle tavolette coi carri, furono trovati vasi da libazioni in pietra simili a quelli del tesoro del sacello e due lampade ad alto piede in gesso.

All'estremità meridionale del corridoio dei magazzini occidentali la demolizione di alcune costruzioni posteriori ha portato alla scoperta di altri tre magazzini, cosicchè il numero di questi sale da 18 a 21.

Ma i migliori risultati di questi scavi complementari si ebbero a sud e sud-ovest, dove

ora è possibile ricostituire la pianta originaria. La linea del muro in gesso che si considerò fin qui come il muro esterno del palazzo a sud, risulta essere non il muro esterno, ma l'interno lato di un ampio corridoio, del quale l'altro, lato corrisponde al muro esterno del palazzo. S'è inoltre scoperta tutta la pianta dell'ingresso meridionale che, come il portico occidentale, aveva annessa una piccola stanza di guardia e fuori della porta meridionale rimane parte del pavimento d'un'antica strada. Altri saggi praticati in questa regione hanno incontrato una serie di fabbriche del palazzo il quale dunque stendevasi a sud-ovest fin dove si credeva che più non esistesse.

Insieme a tali scoperte un'altra molto importante fu fatta all'ingresso meridionale. Esplorandosi le fondazioni di quest'ala si notò la sezione di una grande tomba a *tholos* tagliata nella roccia tenera. La *tholos* era colma d'avanzi di suppellettili più recenti e di mucchi di frammenti di vasi appartenenti all'epoca del più antico palazzo minoico (*Periodo medio minoico* I). Alcune fondazioni appartenenti al muro meridionale s'erano approfondite in essa e una fila di antichissimi condotti in terracotta ben lavorati, la traversava. Un tasto fatto nell'interno della *tholos* ancora non ne ha raggiunto il fondo, ma non v'è dubbio che si tratti di una tomba del tipo di quelle scoperte in questi ultimi anni a Koumasa e ad H. Triada.

La *tholos* apparterrà certo ad epoca anteriore ai palazzi cretesi, ma trovandosi nell'ambito della reggia di Knossos, chi sa quali rivelazioni può offrirci.

Una nuova zona di terreno annessa al palazzo a sud si presenta dunque all'esplorazione e molti problemi di grande importanza sorgono, fra cui quelli che si riferiscono all'antichissima tomba suddetta.

Anche sul lato nord del palazzo ricerche complementari su larga scala si riconoscono necessarie, cosicchè un grande lavoro di esplorazione e di studio si dovrà fare ancora a

Knossos prima che si possa mettere mano alle pubblicazioni definitive (Da un articolo del sig. A. J. Evans nel *Times* del 15 luglio 1907. Cfr. Παναθήναια, 31 ottobre 1907, p. 60 e seg.).

⁂ A *Phaestos*, nella primavera del 1907, la missione archeologica italiana, di cui fecero parte il sottoscritto incaricato della direzione e il sig. Enrico Stefani pei rilievi e le riproduzioni grafiche, ha continuato i lavori nell'area del palazzo, eseguendovi scavi complementari e studi di dettaglio. Oltre ai mezzi forniti dal Ministero della Pubblica Istruzione e dalla Reale Accademia dei Lincei, la Missione ebbe un generoso contributo dal senatore, prof. D. Comparetti.

Le ricerche furono anzitutto praticate nel palazzo primitivo, di cui l'anno scorso si esplorò tutta l'ala occidentale ad est del muro a ortostati e del propileo di sud-ovest (*Ausonia*, I, pag. 114 e seg.). Nella parte più settentrionale di quest'ala dell'antichissimo edificio, cioè nella parte compresa fra il cosiddetto santuario a sud, la gradinata teatrale ad ovest e i due scaloni del palazzo posteriore sugli altri due lati, si sono scoperti altri vani, cioè un piccolo corridoio il quale avendo il suo ingresso sul fianco orientale della gradinata teatrale (la soglia della porta trovasi sul quinto gradino, dal basso) gira poi da ovest a est e riesce in un vano rettangolare avente pareti e pavimento tagliati dalla viva roccia (m. 3 × 1.70). Il pavimento, ch'era coperto da un sottile strato di terra annerita e carboniosa, presenta nel mezzo una cavità circolare (diametro cm. 70). Nell'interno del vano furono trovate parecchie lucerne d'impasto grossolano, vasi di pietra, boccali, tazze ed altro vasellame fittile dipinto a ornati chiari su fondo scuro lucente (*Periodo medio minoico* II-III), insieme ad ossa combuste di animali, per cui sembra che in quel vano si possa riconoscere una specie di fossa da sacrifici.

Gli ultimi scavi hanno inoltre scoperto il lato settentrionale del corridoio che dal propileo

(v. pianta in *Monumenti antichi*, XIV, tav. XXVI, n. 3) introduce verso est nel palazzo primitivo. Rimosse alcune costruzioni di epoca posteriore, che lo ingombravano, il corridoio, che costituiva uno dei principali ingressi da ovest al palazzo primitivo, si delinea ora chiaramente. Le sue pareti sono coperte d'intonaco dipinto in color grigio; il pavimento, che sale molto sensibilmente verso est, è a lastroni rettangolari di gesso. Misura m. 2.80 in larghezza e più di m. 10.30 in lunghezza, ma questa non si può esattamente misurare perchè ad est il corridoio trovasi sbarrato dalle ciclopiche costruzioni della facciata occidentale del palazzo posteriore che scendono a grande profondità.

In un pozzo di saggio, aperto pochi metri più a sud del corridoio, dove il muro della facciata occidentale del secondo palazzo forma sporgenza verso ovest, si è constatato che dette sostruzioni scendono alla profondità di m. 4, e si sono scoperti due muri formanti angolo a sud-ovest, i quali, per essere fondati ad un livello più basso delle costruzioni così del secondo come del primo palazzo, sembrano appartenere ad un'epoca anche più remota di quella cui risale quest'ultimo.

I nuovi lavori eseguiti nel palazzo posteriore hanno dimostrato che dalle ricerche complementari e dai tasti nel sottosuolo si può attendere la soluzione di molti quesiti relativi all'epoca e alla conformazione delle singole parti dei due edifici. Dei vani a sud del cortile 48 (v. pianta in *Monumenti antichi*, XIV, tav. XXVI) si sono scoperte le fondazioni del lato settentrionale e si è riconosciuto che lo stesso cortile 48, cinto da grandi muri a blocchi squadrati, esisteva già nel palazzo primitivo, ma fu incorporato in quello posteriore con notevoli modificazioni ed aggiunte, fra cui quella del muro con zoccolo a blocchi che attualmente divide il vano 47 dal vano 48.

Ma il lavoro più notevole eseguito nel secondo palazzo è stato quello per cui ora ben si delinea la pianta delle costruzioni che oc-

cupano la più alta terrazza dell'edificio a nord, e al centro delle quali trovasi il cosiddetto *peristilio*. Di questo restavano al posto solo le basi delle due estreme colonne settentrionali dei lati est ed ovest; alcune basi si trovavano pure erratiche nell'area del peristilio stesso e nei vani contigui. Gli ultimi scavi hanno messo in luce le fondamenta, a grandi lastre di calcare, di altre otto colonne. Le colonne adunque erano dodici in tutto, quattro su ciascun lato. L'area da esse compresa era scoperta, e, come tutte le parti del palazzo esposte all'aria libera, pavimentata con uno strato di calcestruzzo; tutt' intorno girava il portico il cui pavimento è fatto invece con lastre di gesso. La denominazione di peristilio, applicata al vano distinto in pianta col n. 74 apparisce dunque del tutto esatta, anzi in tale costruzione noi possiamo riconoscere il prototipo del peristilio classico. Nel pavimento del medio intercolunnio dell'ala orientale si osserva l' imbocco d'un canale di scarico per lo smaltimento delle acque dell'*impluvium*. L'imbocco è costituito da un vaso fittile cilindrico, aperto in alto e sopra il lato da cui si diparte il canale, fatto con sassi e intonacato al pari del vaso stesso. Il canale, traversando il grande muro a blocchi che sostiene ad est il terrapieno del peristilio, doveva sboccare all'angolo nord-ovest del cortile 48.

È assai importante il fatto che un simile imbocco di canale, costituito da un vaso fittile cilindrico, si è trovato pure presso l'angolo sud-ovest dell'area 69[1], poco sotto al suo pavimento di calce e sassolini, tangente al listone su cui restano le basi di tre colonne Il canale che passa sotto allo stilobate e quindi va con forte pendenza in direzione nord-ovest, era già comparso negli scavi del 1902 (*Monumenti antichi*, XIV, p. 412), ma ora apparisce evidente la sua intima relazione con l'area 69[1]. Questa doveva essere scoperta e il canale stesso serviva allo smaltimento delle acque piovane. Così riceve una definitiva conferma l'opinione del dott. Mackenzie (*Annual of the British School*, XI, p. 194 e seg.), ormai da tutti accettata (v. Dörpfeld in *Athen. Mitteilungen*, 1907, p. 580), che nelle costruzioni 67-69[1] si deve riconoscere niente altro che un ingresso ufficiale, un grandioso propileo, il cui duplice passaggio ha, sul lato ovest, un portico con una sola colonna (68) e, sul lato est, un portico con tre colonne (69), aperto sopra un cortile o pozzo di luce (69[1]).

Sul portico settentrionale del cortile 74 si aprono grandi porte, allineate da est a ovest, e comunicanti con sale, di una delle quali resta il pavimento a lastre romboidali di gesso.

In connessione col peristilio s'è inoltre scoperto uno stretto corridoio, il quale dal ciglio settentrionale dell'acropoli, scende contiguo all'ala ovest del portico e riesce alla porta che trovasi all'angolo sud-ovest del peristilio stesso. Ma anche più interessante di tale comunicazione fra l'esterno e i portici del peristilio è la comunicazione che si vede esistere fra quest'ultimo e il quartiere privato, situato ad un livello più basso, a est e nord-est. Prima si credeva che la terrazza superiore coi portici non comunicasse direttamente coi vani del pianterreno, e d'altra parte non si poteva comprendere l'ufficio della scala 76 che sale per due rampe da est a ovest fra le sale 50 e 79 (cfr. pianta in *Mon. antichi*, XIV, tav. XXVI). Ora la pianta di questa parte del palazzo apparisce chiarissima perchè, all'angolo nord-est del peristilio, s'è rimesso in luce un vano in cui poteva svolgersi una terza rampa, completamente distrutta, della scala 76, rampa che, salendo da nord a sud, riusciva esattamente sotto il portico orientale del peristilio. Esisteva dunque una relazione intima e diretta fra il quartiere privato del pianterreno e la sovrapposta terrazza. (Cfr. *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, I, 8, p. 26 e seg., dove alla p. 28 e seg. è pure dato un cenno delle scoperte fatte dalla missione italiana nella città ellenico-arcaica di Priniá).

⁂ Nei pressi di *Koumása*, l'estate scorsa, il prof. Stefano Xanthoudidis ha proseguito, a spese del Governo Cretese, le sue esplorazioni in abitati e sepolcreti della primitiva e media età minoica.[1]

1. In località *Christós*, a un'ora a sud-ovest di Koumása, sopra un'alta catena montagnosa ha scoperto le rovine di un nuovo abitato e vicino, un poco più in basso, una tomba a *tholos* ad esso appartenente. La tomba, della forma e del tipo di quelle di Koumása, misura, pel diametro interno m. 6.50; il suo muro perimetrale, spesso m. 1.50, si conserva in alcuni punti fino all'altezza di m. 1.70; la porta, come nelle tombe simili, trovasi ad oriente. V'erano stati deposti gran quantità di morti, le cui ossa formavano uno strato alto quasi mezzo metro.

L'abitato e per conseguenza la tomba sembra che fossero poveri, ma la *tholos* prima che cadesse in rovina, dovette rimanere aperta perchè la porta non si trovò al posto e probabilmente allora vi entrò dentro gente che rimosse i depositi funerari e portò via il più e il meglio della suppellettile. Perciò, associati alle ossa, si trovarono soltanto alcuni vasi fittili della primitiva epoca minoica e pochi degli oggetti di pietra e di terracotta comuni in simili tombe.

2. A mezz'ora dai villaggi di Koumása e di Vasiliki, nel piano, il sig. Xanthoudidis ha scoperto due altre tombe a *tholos*, l'una in località *Salámi* e l'altra alcune centinaia di metri più a nord, in località *Koutsokéra*. Sono ambedue costruite alla maniera di quelle di Koumása ed hanno rispettivamente m. 5 e m. 5.50 di diametro. Tutta la suppellettile e persino le ossa ne erano state rimosse, sicchè non si ricuperarono se non pochi frammenti di piccoli vasi fittili cilindrici con anse di presa, d'epoca minoica primitiva e, dalla tomba di *Salámi* due piccole e sottili asce in bronzo a un solo taglio.

3. In località *Portí*, presso *Vasilikà Anoja*, un poco ad est della tomba a *tholos* scoperta nel 1906,[2] lo Xanthoudidis ha esplorato una fossa con pareti a costruzione (m. 5 × 1; profonda m. 2), contenente ossa umane, fra cui si trovavano vasi di pietra e di terra cotta (stile di Kamares) e un sigillo di cristallo di rocca. La tomba appartiene al periodo medio minoico e le ossa non presentano tracce di combustione, mentre quelle della tomba scoperta nel 1906 erano annerite e bruciate.

4. In località *Drakónes*, fra i due villaggi di *Fournofarangon* e *Stavies*, sono venuti in luce un nuovo abitato con due tombe a *tholos* che risalgono alla media e primitiva età minoica. Nella prima tomba (diam. m. 7) molti cadaveri giacevano sepolti entro *larnakes* fittili e *pithoi* comuni; vi si trovarono pure vasi di pietra e di terracotta e due sigilli in steatite. In connessione con la tomba stessa, presso il suo ingresso, ad est vi sono piccole costruzioni quadrate le quali contenevano pure cadaveri deposti in *larnakes* e *pithoi*.

In una di tali camerette si sono trovati circa cinquanta vasi di terracotta del principio della media età minoica, cioè tazze, boccali, bacini ornati con fasce dipinte e con rilievi *à la barbotine*. La seconda tomba era stata usata all'epoca micenea ed impicciolita da un secondo muro interno costruito lungo l'emiciclo settentrionale forse per dare maggiore solidità alla *tholos*. Da essa provengono anche frammenti di vasi del tardo periodo minoico.

5. Infine in località *Tsingounia*, sotto al villaggio di Koumása, nel piano, si è scoperto un villaggio miceneo del quale il sig. Xanthoudidis ha esplorato e rimesso in luce solo una grande casa (m. 14 × 12). I muri sono fatti di grandi blocchi lavorati e la casa è spartita in più vani da muri interni. L'epoca di tale costruzione e del villaggio stesso è indicata dal trovamento di un *rhyton* fittile e di frammenti di vasi micenei.

[1] Vedi *Ausonia*, I, 1906, p. 110.

[2] Op. cit., I, 1906, p. 111.

Il più importante risultato degli scavi del sig. Xanthoudidis consiste nell'aver mostrato che nei luoghi da lui esplorati si dovevano addensare frequenti centri abitati della primitiva epoca minoica, dacchè a Koumása e nei pressi, alla distanza di un'ora, si sono fino ad oggi scoperti non meno di sette abitati con le relative tombe a *tholos*, cioè a Koumása stessa, ad *Haghia Eirene*, a *Portí*, *Christós*, *Salámi*, *Koutsokéra*, *Drakónes*.

È molto probabile che simili agglomeramenti di centri abitati esistano pure in altre parti dell'isola non ancora esplorate e che future ricerche portino in luce più copiosi e forse più ricchi avanzi dell'antichissima civiltà minoica che precede il massimo splendore della cultura cretese, quale ce lo rivelano i palazzi di Knossos, di Phaestos e di H. Triada con le splendide suppellettili in essi trovate. (Cfr. XANTHOUDIDIS in Παναθήναια, 15 novembre 1907, p. 91 e seg).

*** *Pseira*, l'isolotto in cui il sig. R. B. Seager fin dal 1906 eseguisce scavi a sue spese,[1] è lungo circa due chilometri, largo uno e in esso le ruine giacciono sopra una lunga punta di terra che sporge fuori dal suo lato est. Nella costa meridionale di questo promontorio, si apre un piccolo porto ben adatto per navi piccole com'eran quelle dell'antichità, e dal porto la via principale conduce su all'abitato per mezzo di lunghe rampe di scale. Al sommo della collina la via si dirama in quattro parti traversando tutta la spianata superiore. Le case, simili a quelle di Gourniá, sono costruite con pietre rozzamente squadrate e nessun muro a blocchi quadrati od altro può richiamarci a un palazzo; case grandi vi sono, ma per l'architettura non differiscono da quelle piccole. La città fu una prima volta abitata dalla metà del primitivo periodo minoico al principio del medio periodo in cui fu completamente distrutta. Rifabbricata alla fine di questo stesso

[1] Vedi *Ausonia*, I, 1906, p. 110.

periodo, fiorì durante il primo terzo del periodo successivo, ma, distrutta nuovamente, da allora fina ai tempi romani non presenta più alcuna traccia di occupazione.

I migliori trovàmenti appartengono all'epoca della finale distruzione, e comprendono circa settantacinque vasi e lampade in pietra, otto grandi *phitoi* con ornamenti, molti piccoli vasi e un rilievo in stucco rappresentante una dama minoica in veste riccamente ricamata. Tutti questi oggetti datano dal principio del tardo periodo minoico e sebbene non manchino vasi dello stile chiamato dall'Evans « Palace Style » pure questi provengono da uno strato stesso che quelli. Pare infatti che nè a Pseira, nè a Gournia esistano abitazioni della metà del tardo periodo minoico (epoca del « Palace Style ») e il Seager crede che i due periodi tardo-minoico I e tardo minoico II possano compenetrarsi in uno solo nella Creta orientale e che il « Palace Style » non abbia avuto un'individuale esistenza fuori di Knossos.

Una delle grandi giarre è forse il più bel pezzo fra i grandi vasi del periodo tardo minoico I; ha sull'omero una fascia a teste bovine con bipenne fra la corna, manichi di forma singolare e ricchi disegni di spirali e volute, i cui dettagli risaltano dipinti in bianco.

Le suppellettili più antiche sono rappresentate dai depositi trovati sotto ai pavimenti delle case del tardo periodo minoico I, ma gli oggetti più belli provengono da un sepolcreto primitivo della parte meridionale dell'isola, dove s'incontrarono circa trentatre tombe appartenenti al periodo minoico primitivo II, III, e al principio del periodo susseguente.

Le tombe erano di tue tipi, cioè consistevano in un semplice seppellimento sotto una roccia sporgente senza chiusura di muro o di lastroni, oppure riproducevano il tipo caratteristico delle Cicladi, per es. di Amorgos, di Syros. Le fosse misurano in generale m. 2 × 1, sono rivestite e chiuse da sottili lastre di pietra e contengono avanzi di scheletri, su cui non

si riscontra alcun segno di combustione. Associati allo scheletro un gran numero di piccoli vasi in pietra e in terracotta, dei quali alcuni molto belli somigliano ad altri trovati nelle *tholoi* di Koumása. Soprattutto notevole è stata in Pseira l'abbondanza dei vasi in pietra, di cui case e tombe hanno dato circa centocinquanta esemplari, e la finezza dei vasi dipinti che possono ritenersi fra i più belli fin qui trovati in depositi del tardo periodo minoico I.

Pseira, al pari di Gourniá, ci offre dunque l'immagine di una piccola città, con relativo sepolcreto dei più antichi tempi della civiltà minoica; tutti gli antichi strati colà rimangono indisturbati e conservano le testimonianze d'una floridezza maggiore ancora di quella di Gourniá.

Il Seager ha fatto altresì un piccolo saggio di scavo sulla terra ferma, di fronte a Pseira, nella località di *Mochlos*. Anche colà trovasi una piccola città preistorica simile a quelle di Pseira e di Gourniá, che comincia nella primitiva epoca minoica e continua fino ai tardi tempi minoici. Una grande anfora di questa epoca è singolarmente bella (Cfr. R. B. Seager in Παναθήναια, 31 ottobre 1907, p. 61 e seg.).

*** Un poco ad ovest dell' odierno villaggio di *Máleme*, che trovasi presso la costa settentrionale dell'isola a circa 18 chilometri ad ovest della Canèa, nell'aprile dell'anno decorso è stata scoperta casualmente sopra una piccola altura una tomba a *tholos*, costruita con blocchi squadrati di pietra calcare, a commettiture rincalzate da pietre più piccole. La camera sepolcrale rettangolare (m. 4.50 × 4 circa) coperta da una volta a cupola, somiglia nell'architettura a una tomba scoperta dal sig. Bosanquet a *Praesos* (*Annual of the British School*, VIII, p. 246, fig. 14). La cupola, alta circa m. 5, consta di blocchi disposti su undici file concentriche, le quali s' innalzano e si restringono verso l'alto, terminando al culmine con un unico parallelepipedo. La porta, larga m. 1.30 e spessa quanto il muro in cui è praticata, cioè m. 1.30, ha per architrave due lastroni di pietra e sopra a questi, per non gravar troppo peso, è lasciato nella parete uno spazio vuoto triangolare, siccome vedesi nelle grandi tombe a cupola di Micene. Alla camera, pavimentata con lastre di pietra, introduce un *dromos*.

Sebbene nell' interno della tomba si siano trovati soltanto sei scheletri umani, alcuni carboni e un pezzo di creta azzurra, tuttavia si può ritenere che la costruzione di essa risalga ad epoca micenea, e la sua scoperta ha tanto maggiore importanza in quanto nella parte occidentale di Creta si conoscono finora ben pochi avanzi sia di costruzioni, sia di suppellettili, riferibili con certezza ad epoca preistorica.

Può darsi che la tomba non fosse isolata, ma facesse parte di uno di quei gruppi o συστάδες, in cui sogliono trovarsi riuniti i sepolcri coevi. Certo essa presuppone la vicinanza di un centro abitato, e infatti nella spianata che si estende sotto la tomba fin verso la spiaggia del mare, compariscono spesso avanzi di antichi muri e frammenti di vasi. La parte sud-est della spianata stessa porta il nome di *Paleóchora* e questo evidentemente accenna all'antico abitato che colà doveva trovarsi e al quale potrebbe appartenere la tomba a *tholos* scoperta.

Il prof. A. N. Jannaris, che dà una notizia intorno a tale monumento in *Contemporary Review*, luglio 1907, si mostra propenso ad attribuirlo piuttosto alla città di *Pergamos* che, secondo la tradizione, Agamennone fondò nel suo viaggio di ritorno da Troia e che si crede esser stata a pochi chilometri a sud-est di Máleme (Vedi carta di Creta in MARIANI, *Mon. Ant.*, VI, tav. VI-VII). L'articolo del Jannaris è riprodotto in *Minerva*, vol. XXVII, n. 34 (28 luglio 1907).

LUIGI PERNIER.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

ETRUSCOLOGIA.

Etruria ed Etruschi nel IV vol. della *Real-Encyclopädie* PAULY-WISSOWA. (Stuttgart, 1907, cc. 720-806).

Gli articoli che meritano di essere qui segnalati in modo speciale sono quelli che s'incontrano alle voci: *Etruria* di Ch. Hülsen, *Etrusca disciplina* di C. Thulin, *Etrusker* di G. Körte, *Etruskische Sprache* di F. Skutsch.

Il primo articolo *Etruria* (cc. 720-724) contiene per sommi capi tutto ciò che riguarda la geografia del territorio occupato dagli Etruschi: i confini, la configurazione oro-idrografica, i prodotti naturali (metalli, marmi, grani, vino, legnami, bestiame), le vie, i centri abitati, e la divisione amministrativa fino alla caduta dell'impero romano.

Nel secondo articolo *Etrusca disciplina* (colonne 725-730) è trattata sommariamente quella parte della religione degli Etruschi che ebbe fra di loro il massimo svolgimento: la scienza augurale. La trattazione compiuta dell'argomento è rimandata all'articolo *haruspices*. Qui l'autore indica brevemente il contenuto della dottrina etrusca, quale risulta dai libri sacri dell'Etruria ripartiti secondo Cicerone in tre gruppi di libri, *haruspicini*, *fulgurales*, *rituales*. I libri *haruspicini* formavano la parte più antica e più importante della disciplina che si faceva rimontare alla rivelazione di Tages e riguardava l'*extispicium*, ossia l'osservazione delle vittime sacrificate. In alcune prescrizioni particolari l'autore vedrebbe una corrispondenza sicura colla dottrina caldaica, e ritiene che Greci ed Etruschi abbiano derivata la loro dalla medesima fonte, dandole poi uno svolgimento diverso. I libri *fulgurales* derivavano dalle rivelazioni posteriori della ninfa Vegoe e contenevano prescrizioni intorno alla ricerca, al significato, e al modo di espiare, rimuovere o attirare il fulmine. Questa parte della disciplina, meglio conservata dalle fonti, mostra speciale affinità colla dottrina praticata dai Greci. I libri *rituales* contenevano l'enumerazione dei riti o delle modalità secondo le quali dovevasi svolgere tutta quanta la vita religiosa, sociale e politica. Quelle parti di questi libri che riguardavano la durata e le divisioni della vita sia degli individui, sia degli stati, dicevansi *fatales*, e *acherontici* quelli dei libri fatali che avevano per argomento la morte e la vita d'oltretomba. L'A. accenna poi alla differenza fra *prodigia* e *ostenta*, e finisce coll'indicare la letteratura antica e moderna dell'argomento.

Sotto la voce *Etruschi* il prof. Körte ha raccolto (cc. 730-770) in breve, ma succosa monografia, tutto quanto riguarda la storia, l'arte e la civiltà etrusca.[1]

La forma più antica del nome è quella data dai monumenti egiziani dei sec. XIV-XIII a. C., di *Turscha* (*Turuscha*): il nome latino è *Tusci* ed *Etrusci*, quello umbro è *tuscom* (*nome*) e più anticamente *turs-kum numen*; tutte le quali

[1] Data l'importanza di questo, come dell'articolo seguente del prof. Skutsch, i quali rispecchiano lo stato presente degli studi archeologici, anche i lettori non troveranno strano che qui se ne riferisca in forma più ampia. Giova ripetere che il referente, per regola, non discute, ma espone in forma oggettiva il pensiero degli autori.

forme concordano col greco Τυρρενοί e più anticamente Τυρσ-ενοί, voce che si connette con τύρσις, *turris*, genere di abitazione fortificata che per Greci ed Italici apparve caratteristica speciale del popolo chiamato con tal nome. Il nome indigeno degli E. sarebbe stato *Rásena* dal nome di uno dei loro condottieri. Il Körte concorda col Deecke e col Pauli nell'escludere qualsiasi parentela del nome di *Rásena* con quello dei *Raeti*. È oramai accertato che gli E. rappresentano una popolazione immigrata, e ne sarebbe prova il nome conservato dal fiume Ombrone (lat. *Umbro*) che attraversa la loro regione.

Sulla *provenienza* si hanno due opinioni diverse (cc. 731-747). Per gli uni gli E. vengono dalle coste dell'Asia M. e dalle isole a Nord del mare Egeo, sarebbero sbarcati sulle coste del mar Tirreno e di là si sarebbero spinti verso Est e verso Nord nell'interno del paese; per gli altri sarebbero venuti dal Nord attraverso le Alpi, avrebbero avuto una prima sede nella vallata del Po e più tardi sarebbero discesi nel resto della penisola. Il Körte esamina e discute le due opinioni, e conchiude coll'accettare la prima, facendo arrivare gli E. in Italia nell'ottavo sec. a. C. quando si chiudeva il periodo della colonizzazione greca e compariva la civiltà del ferro.

Ingrandimento e caduta della potenza etrusca (cc. 748-752). Procedendo lentamente dalle regioni litoranee all'interno gli E. sarebbero diventati padroni del territorio denominato Etruria verso la metà del sec. VI, e nella seconda del VI avrebbero passato l'Apennino spingendosi nella vallata del Po, dove sarebbero rimasti poco più di un secolo ricacciati dall'invasione gallica tra il V e il VI secolo. Nella Campania il Körte crede che gli E. avessero stanza già nella prima metà del VI sec., e che la loro signoria sia cessata verso la fine del V. Quindi nei secoli VI e V gli E. sono la potenza preponderante dell'Italia: essa si affievolisce per le incursioni galliche e per l'estendersi di Roma durante il IV sec. e cade per sempre colle due battaglie al lago Vadimonio (308 e 283 a. C.).

Ordinamento politico (col. 753). Gli E. formavano una confederazione di dodici città o stati: altrettanti dovevano contarsene e nella Campania e nell'alta Italia. Si conoscono però con precisione soltanto i nomi delle città dell'Etruria propriamente detta, in numero di diciassette. Le riunioni federali avvenivano regolarmente una volta all'anno *ad fanum Voltumnae*, e in tale occasione si celebravano feste, giuochi e mercati. A capo di ogni stato appare in origine un re, che governava colla partecipazione della nobiltà; ma già nel corso del V secolo al re erano subentrati magistrati elettivi sempre, però con largo influsso dell'aristocrazia e della classe sacerdotale. Tra le popolazioni rurali dipendenti dall'aristocrazia erano reclutate le milizie, e il nerbo delle milizie portava armature pesanti.

Famiglia (col. 754). In una società d'indole aristocratica doveva aver grande importanza la derivazione genealogica dei cittadini: di qui l'uso già antico di due gentilizii, l'uno per indicare la *gens* e l'altro per la *stirps*, e insieme la cura posta nell'indicare la derivazione per parte di donne. Le notizie riferite da Ateneo sulla scostumatezza dominante fra gli Etruschi devono attribuirsi a malignità o malintesi, suggerite probabilmente dalla posizione e dalla libertà maggiore che la donna aveva fra gli E. in confronto dei Greci.

Industria e commercio (col. 755). L'industria si esercitava specialmente intorno ai prodotti minerali più abbondanti nella regione: il ferro e il rame: scarso era l'argento: l'oro era importato. Il commercio più antico d'importazione è rappresentato dai Fenici, che più tardi ebbero a successori i Cartaginesi. Con questi, ed anche in loro concorrenza, si trovano i Greci dell'Asia Minore, di Focea e di Cuma. La ceramica corinzia ed attica trovata nelle tombe etrusche dimostra i rapporti con Co-

rinto e con Atene nel sec. VI mediante forse Siracusa e la Sicilia. La tarda e scarsa monetazione etrusca da una parte, e i rari trovamenti di monete straniere in Etruria, provano che il commercio era essenzialmente di scambio. L'esportazione consisteva, oltrechè nei prodotti naturali, specialmente rame e ferro, anche in prodotti industriali, tra i quali erano apprezzate le suppellettili di bronzo e le calzature.

Monete (col. 757). Per tutto il sec. VI unica moneta fu l'*aes rude*. Le più antiche monete straniere trovate nella regione sono di Focea o di altre città dell'Asia M. Col 500 comincia la coniazione etrusca. Appartengono a questo secolo pochi tipi aurei. La coniazione dell'argento comincia verso il 450. La serie colla testa della Gorgone si può attribuire con sicurezza a Populonia. All'*aes rude* segue l'*aes signatum*. L'*aes grave* (quello ottenuto con la fusione) non oltrepassa la fine del V secolo. Si riconoscono pel nome inscritto le monete di Volterra, Vetulonia, Telamone. La coniazione delle monete di Populonia, col nome della città inscritto, appartiene al III secolo, e queste continuano nell'uso anche dopo il III, quando la coniazione era cessata.

Arte in generale (col. 759). L'arte etrusca è una derivazione della greca, e questo fu non solo per effetto delle opere artistiche importate per via del commercio, ma anche per opera di artisti ionici attratti in Italia già nella prima metà del sec. VI. Il primo splendido periodo della storia artistica dell'Etruria cade nel VII secolo a. C., ed è dimostrato specialmente dai lavori di oro e di rame. Il maggior fiore dell'arte si ha tra il VI e il V secolo circa, nel quale lo stile severo dei Greci del principio del V secolo diventa lo stile classico etrusco. In seguito il bello stile dei Greci decade fra gli Etruschi in molle e manierato.

Architettura (col. 760). Le notizie maggiori sull'argomento si riferiscono all'architettura templare e ci furono tramandate da Vitruvio. Il tempio etrusco ha l'armatura del tetto e la

trabeazione di legno ricoperto di tavole di terracotta, ed anche i timpani dei frontoni sono decorati di figure di terracotta: sorge sopra un *podium* molto alto, su larga piattaforma e guarda a mezzogiorno. Questo tipo dura fino al sec. III. Falsamente è attribuita agli E. l'invenzione dell'arco e della volta.

Toreutica (col. 761). Meravigliosa appare l'abilità degli E. nella lavorazione dell'oro già nel sec. VI, come si vede nelle tombe di Vetulonia, di Cere, di Preneste e di Cuma. Quest'arte appare in fiore per tutto il periodo classico dell'arte etrusca. La glittica etrusca comincia nel sec. VI sull'esempio dell'arte ionica; e si esercita quasi esclusivamente nella forma dello scarabeo. Capolavori di lavorazione del bronzo sono i carri di Norcia e di Perugia che risentono dell'influsso ionico, la famosa lucerna di Cortona, i candelabri, ecc. Una classe notevole di prodotti in rame dell'arte etrusca sono gli specchi con rappresentazioni incise, tolte dalla mitologia greca, e che già nella seconda metà del VI secolo erano molto ricercati.

Ceramica (col. 762). Fin dal principio gli Etruschi hanno portato quest'arte ad un alto grado di perfezione tecnica. Essi applicarono dapprima la tecnica primitiva dei vasi ad impasto italico; ma dalla metà del sec. VII in poi, sul modello degli esemplari greci, svilupparono un genere speciale e caratteristico per loro di terracotta di un color nero che pervade tutto l'impasto, e che mediante levigamento acquista all'esterno una lucentezza metallica: sono i così detti vasi di bucchero. Gli Etruschi imitarono anche i vasi greci, ma senza ottenere in questo grandi risultati.

Scultura in pietra (col. 763). La mancanza di un materiale adatto non lasciò che l'arte etrusca prendesse in questa parte un grande sviluppo. Essa si applicò sopratutto al bassorilievo usato specialmente nelle numerose are funerarie di Chiusi del V secolo e nei sarcofagi più recenti dell'Etruria meridionale. Nelle città di Perugia, Chiusi e Volterra dal III al I secolo

a. C. l'arte etrusca si applicò alla lavorazione delle urne cinerarie, sul coperchio delle quali erano riprodotte, più o meno bene, le fattezze del defunto, mentre nel prospetto erano rappresentate scene allegoriche e mitologiche.

Pittura (col. 764). Essa ci è nota per le pitture murali delle tombe scavate nella viva roccia. Le più antiche risalgono al VI secolo e mostrano influsso ionico prima, poi attico. Ad un'età più tarda che risente l'influsso dell'arte di Polignoto appartengono le pitture della *tomba dell'Orco* di Corneto e quelle famose della tomba *François* di Vulci. Colla fine del IV sec. pare sia cessato l'uso della pittura come ornamento delle tombe.

Religione (col. 765). I rapporti delle divinità fra loro e cogli uomini erano concepiti secondo un rigoroso sistema, il cui nocciolo consisteva nella ricerca della volontà divina per mezzo dell'osservazione e del senso dei segnali dati dalle divinità stesse. Di qui la così detta disciplina etrusca. I monumenti principali dai quali possiamo ricavare i nomi e in parte l'ufficio delle divinità etrusche sono la lamina plumbea di Magliano (ora nel Museo di Firenze), e il fegato di bronzo di Piacenza (nel museo civico di Piacenza). Da questi nomi sembra potersi dedurre che la maggior parte delle divinità furono importate dagli Etruschi stessi dalle loro sedi primitive, altre sono di origine italica, poche della Grecia.

Cultura (col. 768). Quando gli E. vennero in Italia erano in possesso di una civiltà abbastanza progredita e questa trasmisero alle popolazioni della penisola che si trovavano in condizioni inferiori. Da essi appresero gl'Italici l'arte di costruire abitazioni fisse di pietra, di misurare e segnare i confini dei terreni con speciale rito religioso, di erigere grandi mura di fortificazione, ecc. Le basi di questa cultura sono essenzialmente greche, perchè coi Greci gli E. rimasero in stretto rapporto dal loro arrivo in Italia in poi. Dalla colonia eolico-calcidica di Cuma ebbero gli E. la scrittura. Gli abiti, per quanto risulta dai monumenti, non differivano da quelli ionici. L'arte si connette per contenuto e per forma colla Grecia. Ciò non vuol dire però che la vita nelle città etrusche fosse quasi una copia di quella comune ai Greci. Il perdurare fra essi di una costituzione aristocratico-sacerdotale, di una religione di tendenze sottilmente formalistiche, l'inclinazione allo sfarzo, l'importanza data alle cerimonie, un certo gusto del tetro e del sanguinario, dimostrano nel carattere degli E. un'indole particolare ben diversa.

La lingua etrusca forma argomento di un'altra densa monografia (cc. 770-806) del professor F. Skutsch, divisa in tre parti principali: origine e sviluppo dello studio della lingua etrusca, materiali da cui la lingua si deduce, vie seguite e da seguire nell'interpretazione.

I. Chi diede stabile fondamento allo studio della lingua etrusca furono: Th. Dempster, uno scozzese, morto a Bologna, professore di *litterae humaniores* nel 1625, coll'opera *Etruria regalis* pubblicata a Firenze nel 1723 in due volumi; A. F. Gori coi tre volumi del *Museo Etrusco* pubblicati pure a Firenze fra il 1737 e il 1743; e L. Lanzi col *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia* in tre volumi pure a Firenze nel 1789. Per il Dempster l'Osco, il Retico, l'Umbro e il Falisco sono quattro dialetti in cui si divide l'etrusco, e le tavole eugubine sono un monumento etrusco; ma F. Buonarroti, nella lettera premessa al secondo volume dell'*Etruria regalis*, distingue chiaramente l'umbro dall'etrusco e al primo attribuisce le tavole di Gubbio. L'opera del Gori si raccomanda soprattutto per la grande quantità dei materiali etruschi figurati ed anche inscritti che ha raccolto: ma la più importante è certamente quella del Lanzi, il quale stabilì non solo una chiara distinzione dell'etrusco dagli altri dialetti italici, ma affrontò arditamente e non senza frutto lo studio grammaticale e d'interpretazione dell'etrusco me-

scolando insieme il metodo combinatorio con quello etimologico. Col lavoro del Lepsius sulle tavole eugubine (1833) e cogli *Etrusker* di C. O. Müller (1828) il primato negli studi etruscologici passò alla Germania. Tra il 1840 e il 1880 comparvero le fonti più importanti per lo studio dell'etrusco. Nel 1840 cominciò il Gerhard la pubblicazione degli *Etruskische Spiegel:* nel 1867 a Torino A. Fabretti pubblicò il suo *Corpus Inscriptionum Italicarum* seguito da tre *Supplementi*, e nel 1880 G. F. Gamurrini il suo *Appendice* al *Corpus* del Fabretti; ma nel frattempo lo studio scientifico della lingua non fece alcun progresso, e l'etrusco fu spiegato diversamente come celtico, germanico, slavo, armeno, sanscrito, semitico, altaico, ecc. Si elevò sugli altri il Corssen coi due volumi *Ueber die Sprache der Etrusker* (1874-75) per l'uso coscienzioso dei sussidì epigrafici e per una certa apparenza di sistematico; ma egli pure errò cogli altri e come gli altri nell'interpretazione. Ne venne una reazione iniziata nel 1874 da W. Deecke e sostenuta con lui da C. Pauli, in cui venne propugnato per l'interpretazione non più il metodo etimologico, ma quello di combinazione, pel quale il significato delle singole voci deve risultare dalla combinazione di iscrizioni diverse che le contengono, dalla ricerca dello scopo per cui le singole iscrizioni furono fatte, ecc. Un tal metodo fu applicato fra gli anni 1875-1881 dal Deecke nelle sue *Etr. Forschungen* (fasc. I-IV), dal Pauli negli *Etr. Studien* (fasc. I-III) e dal Deecke e dal Pauli insieme in *Etr. Forschungen und Studien* (fasc. I-VI); ma poi il Deecke si staccò dal collega riprendendo l'indirizzo del Corssen ed associandosi S. Bugge; mentre il Pauli continuò da solo con una nuova serie di pubblicazioni: *Altitalische Studien*, in 5 vol., e *Altit. Forschungen* in 3 vol. Benchè non vi sia dubbio intorno al valore dei risultati ottenuti col nuovo metodo, non si può negare che questi si fecero sempre più scarsi; e però i promotori, per

dare una base più sicura all'edificio, si accinsero alla formazione di un *Corpus Inscr. Etruscarum*, il cui primo volume, per opera del Pauli in società col prof. O. A. Danielsson, cominciò ad essere pubblicato nel 1893, e fu compiuto poco dopo la morte del Pauli, nel 1902. La continuazione dell'opera fu affidata al prof. Danielsson e al dott. G. Herbig. Comparvero intanto due monumenti, che per estensione superano quelli già noti: l'iscrizione delle fasce della mummia di Agram e l'iscrizione del tegolo di Capua ora nel Museo di Berlino, i quali avrebbero indotto i sostenitori dell'indo-germanità dell' etrusco, e tra questi il professore E. Lattes,[1] ad abbandonare la loro tesi. Secondo il metodo combinatorio sono condotti i lavori del prof. A. Torp (*Etruskische Beiträge*, 1903), ma essi dimostrano che anche gli avversari del metodo etimologico cedono troppo facilmente alla tentazione dell'indogermanità. Mancando ora la possibilità di facili combinazioni, nel desiderio di muovere qualche passo in avanti, l'attenzione si è rivolta alle voci etrusche associate colle latine. Di qui l'opera grandiosa di W. Schulze, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, dove, assai più sistematicamente che non avesse fatto il Deecke nella seconda edizione degli *Etrusker* del Müller, egli mette in continuo raffronto il materiale onomastico latino coll'etrusco. Ne risulta in modo convincente che oramai nessuna rigorosa ricerca si può fare nel campo del nome latino senza tener conto dell'etrusco e viceversa.

[1] Non credo corrisponda al vero in questo punto la notizia data dal prof. Skutsch. Il punto di vista fra il prof. Lattes e i suoi oppositori resta inevitabilmente diverso Egli consente infatti che l'etrusco per ora non possa trattarsi come il latino, l'umbro, l'osco e che le infinite somiglianze non siano ancor tali da permetterlo; ma queste somiglianze restano sempre per lui così significanti da disporlo favorevolmente verso ogni concordanza, quantunque ritenga doveroso l'imporsi grandi cautele non solo di fronte ad esse, ma più ancora di fronte alle discrepanze, senza necessità affermate, prima di accettarle.

II. *Materiali da cui si deduce la lingua etrusca* (cc. 775-786). Questi sono arrivati a noi per via indiretta e per via diretta. Per via *indiretta* si conoscono alcune voci conservate dagli scrittori greci e latini, la maggior parte da Esichio, e dal *liber glossarum* (in Götz, *Corpus gloss.*, VI, p. 692) i nomi dei mesi da marzo ad ottobre: *Velcitanus, Cabreas, Ampiles, Aclus, Traneus, Ermius, Celius, Xosfer.* [Lo Skutsch non tien conto qui dei nomi propri di persona]. Per via *diretta*, ossia per mezzo dei manoscritti e delle iscrizioni, ci è pervenuto tutto il resto. L'unico testo manoscritto è quello delle fasce della mummia di Agram scoperto e pubblicato da J. Krall nel 1892. Si tratta di alcune strisce di un rotolo di lino (*liber linteus*) mescolate alle fasce di una mummia d' età greco-romana, colle quali si poterono restituire quasi per intero dodici colonne di scrittura contenenti 1500 parole all'incirca. Sul contenuto non si possono far altro che congetture. Il fatto però che la maggior parte delle voci che si conoscono è d'indole sacrale, legittima l'ipotesi che si abbia qui qualche frammento di uno dei *libri Etrusci* o *Tagetici.* Le iscrizioni etrusche sono circa 8000 di diversa estensione, ma contenenti la maggior parte soltanto nomi di persone. Le più antiche possono risalire al 600 a. C. ed anche più. Le più recenti, tra cui naturalmente le bilingui scritte con lettere latine, discendono fino al periodo augusteo. Come lingua morta l'etrusco deve essere continuato ancora più tardi, se, come narra Ammiano, gli aruspici che seguivano l'imperatore Giuliano potevano leggere i loro libri rituali. Quanto alla distribuzione topografica, la maggior parte delle iscrizioni appartiene al mezzodì e all'oriente dell'Etruria propriamente detta da Corneto Tarquinia a Chiusi. Al di là degli Apennini esse si estendono al territorio di Bologna, e alla costa dell'Adriatico a Pesaro, dove si trovò la bilingue del *fulguriator* Cafatius, e a Novilara dove venne in luce un'iscrizione del VI secolo la quale, se non è veramente etrusca, mostra coll'etrusco non poche somiglianze. Con scrittura molto vicina all'etrusca si trovano iscrizioni nell'alta Italia intorno ai laghi e in alcune valli delle Alpi. Mentre alcune, come quelle scritte coll'alfabeto così detto di Lugano, sembrano spettare ai Liguri, altre poche coll'alfabeto di Sondrio si possono attribuire agli Etruschi, una di Tresivio (Valtellina), una di Voltino (Garda), e una terza di Rotzo presso Bassano. Più verosimilmente etrusche sono quelle dell'alfabeto di Bolzano trovate da Verona in su fino a Matrey presso Innsbruck. A ponente si trova qualche traccia di nome etrusco nella Sardegna; a mezzodì nelle iscrizioni falische, nel nome stesso di Roma, delle sue più antiche tribù, e soprattutto nella Campania. Qualche resto d'iscrizione si trovò anche fuori d'Italia: sopra una laminetta d'avorio a Cartagine, e nel *liber linteus* della Mummia in Egitto, dove si rinvenne anche uno specchio etrusco; ma il cimelio più importante sono le due iscrizioni di Lenno appartenenti al sec. VI a. C., ed ora nel Museo nazionale di Atene, per le quali la grande somiglianza coll'etrusco è un fatto quasi universalmente riconosciuto (cfr. *Ausonia*, 1906, p. 129).

Le iscrizioni più estese e più importanti per l'interpretazione, fatte su pietra o terracotta, sono le seguenti: 1° Il tegolo di S. Maria di Capua, ora nel Museo di Berlino, che malgrado i gravi danni subiti, offre 300 parole, e appartiene al V secolo all' incirca. 2° Il cippo di Perugia, con circa 120 parole, di età più recente. 3° L'iscrizione di nove linee della Grotta del Tifone di Corneto Tarquinia. 4° L'iscrizione di S. Manno con 30 parole, presso Perugia. 5° Alcune iscrizioni di sarcofagi di Tarquinia, di Viterbo e di Toscanella (per quelle di Toscanella vedi *Ausonia*, 1906, p. 129 nota). Su metallo sono le seguenti: 6° Il così detto Tempio di Piacenza, cioè un fegato di bronzo, sul quale sono inscritti nomi di divinità in sedici campi, corrispondenti alla divi-

sione del cielo etrusco, il quale, come noi sappiamo da Marziano Capella, era diviso in sedici parti. Questo cimelio è importante per la conoscenza della mitologia e dell'aruspicina etrusca. 7° Il piombo di Magliano, nel Museo di Firenze, coi nomi di parecchie divinità, e di scopo rituale simile al precedente. 8° e 9° Le lamine di piombo di Volterra con circa 80 parole, nel Museo di Guarnacci, e la lamina di Campiglia Marittima con 50 parole, nel Museo di Firenze, le quali furono trovate nelle tombe e contengono in gran parte nomi propri di persona. L'opinione prevalente è che si tratti in esse di *tabellae defixionum*.

III. *Interpretazione della lingua etrusca* (colonne 786-802). Il metodo combinatorio inaugurato dal Deecke e dal Pauli, ed ora universalmente seguito, si propone di mettere in chiaro le proprietà caratteristiche dell'etrusco o almeno alcune di esse. Qualora poi queste proprietà si riscontrassero in un'altra lingua, allora si potrebbe dal metodo *combinatorio* passare a quello *etimologico*. Altre vie all' interpretazione sono offerte dalle bilingui e dalle iscrizioni più brevi studiate in se stesse.

L' autore comincia da queste ultime per passare alle bilingui e trattenersi poi più a lungo intorno al metodo combinatorio. 1° Il significato dedotto dall' iscrizione stessa. Il caso più semplice è quello delle iscrizioni che accompagnano le figure, specialmente sugli specchi. Da questi il Gerhard ha ricavato i nomi delle divinità etrusche. Si riconoscono così i nomi di Iupiter=*tinia*, *tina*, *tins;* di Venere=*turan;* di Iuno=*uni;* di Dioniso=*fufluns;* di Mercurio=*turms;* del Sole=*usil;* dell'Aurora =*θesan*. Nomi di divinità etr. corrispondenti esattamente alle greche o alle romane sono *apulu* (Apollo), *menrva* (Minerva), *neθuns* (Nettuno). Altre volte il trasporto del nome greco nell'etr. avviene con alterazioni fonetiche e morfologiche. Per es.: sostituzione di una media con una tenue (*atresθe*=Adrastos, *atunis* =Adonis, *pultuke*=Polydeukes, ecc.); aggiunta

di aspirazione (*φulnice*=Polyneikes, *aχmemrum* =Agamemnon, ecc.); sincope di una sillaba intermedia per effetto dell'accentuazione (*aθrpa*= Atropos, *aχle*=Achilles, *hercle*=Heracles, ecc.); sostituzione di vocale diversa da quella caduta a cagione dell'accento (*clutmsta* e *cluθumusaθ* =Clytaemnestra, *atlenta*=Atalanta. Importante è la trattazione delle desinenze. I nomi femminili mostrano comunemente la desinenza *-a* (*menrva*, *casntra*, ecc.); ma s' incontrano anche *-ai* ed *-ei* (*elinai* ed *elinei*, *φersipnai* o *φersipnei*). I maschili escono in *-e* in luogo di *-os*, *-es*, *-eus* (*pecse*=Pegasos, *amuce*=Amikos, ecc.). Oltrechè dagli specchi qualche cosa ci è dato anche dalle pitture murali. Così p. es. le pitture della tomba François di Vulci ci conservano il nome di *Macstrna* (il *Mastarna* dell'imperatore Claudio) e quello di *caile vipinas* (=*Caelius Vivenna* o *Vibenna*); poi *rumaχ* (= Romanus), *velznaχ* (=Volsimensis); *truials* accanto alle figure dei prigionieri troiani, *hinθial patrucles* accanto all'ombra di Patroclo, ecc. Alle iscrizioni apposte alle figure si connettono quelle su oggetti particolari e che per mezzo di questi si possono spiegare, come le iscrizioni dei dadi di Toscanella, e quella di una fibula d'oro (Fabretti, 806), nella quale la voce *zamaθiman* seguita da un nome proprio di persona in genitivo si può forse interpretare per *fibula* o *fibula aurea*, ecc. — 2° Le bilingui possedute finora sono brevissime, e poco o nulla ci dànno all'infuori dei nomi. La più interessante è quella di Pesaro *nets'vis trunvt frontac*=*haruspex fulguriator*. Da *p. volumnius a. f. violens cafatia natus*=*pup velimna au cahatial* (iscrizione della tomba dei Volumnii di Perugia) si vuol vedere una conferma di *-al*=desinenza di genitivo, [1] di *f* che si alterna più volte con *h*: p. es. *fulu*, *hulu*, latino *Hollon*... Da altre bilingui risultano *clan*=*filius*,

[1] Per una volta tanto, osservo che questa presunta desinenza di genitivo in *-al* sembra essere uno dei risultati più certi della critica del Deecke e del Pauli; ma esso è ben lontano dal raccogliere il consenso

lautni=*libertus*. — 3° La via indicata dal metodo combinatorio è quella che offre maggior garanzia, ma non è sempre molto semplice, e spesso conduce soltanto ad una sicurezza relativa. Confrontando insieme p. es. le iscrizioni di due diversi cinerarii contenenti il nome del defunto, *seθre pusca seθres'* e *seθre casni caial* (CIE. 2653 e 3994) si deduce che la desinenza *s'* od *s* è parallela ad *-al* come segno di genitivo. In seguito poi, considerando insieme le iscrizioni *mi fuluial* (Fabretti, 354), *milauχusies latinies* (Fabretti, III, 303), *minumusies' s'emus'aθnis'* (CIE. 423), si vede chiaramente che la particella *mi* indica il possesso e che le voci seguenti a *mi* sono genitivi di nomi propri di persona. Nelle iscrizioni sepolcrali spesso accanto al nome e all'indicazione della parentela, in luogo del latino *annorum VI* o *vixit annos XX*, si trova la voce *avils* segnita da segni numerali e qualche volta da *lupu:* ne deriva l'ipotesi che *avils* sia la voce etr. per « anni ». Analizzando poi p. es. la clausola *avils XX tivrs s'as* e confrontandone gli elementi con altri esempi di altre iscrizioni, si viene alla conclusione che *tins'i tiurim avils* corrispondano a « giorno mese anno » ecc., ecc.

Per ciò che riguarda i *nomi* si può inoltre osservare: *a*) che, circa i nomi di parentela, alla nota serie di *clan*, *sec*, *puia*, qualche altro si può aggiungere, ma non sempre con eguale sicurezza, come *ati* per madre, *θura* per fratello, *nefts'* per nipote, *prumaθs* per pronipote; *b*), che, circa i nomi di cariche, qualche cosa si può congetturare, nelle iscrizioni di tombe particolari appartenenti ad uomini, intorno ad alcune parole o gruppi di parole che s'incontrano ripetutamente accanto al nome proprio e all'indicazione dell'età. Una di tali voci sarebbe *maru*, *marnu*, ecc. che con ogni verosimiglianza va

unanime degli Etruscologi. Cfr. E. Lattes in parecchi luoghi e specialmente: *L'iscrizione etr. della Mummia e il nuovo libro del Pauli intorno alle iscrizioni di Lenno,* in *Rendiconti del R. Ist. Lombardo,* 1894, pagine 644 e segg.

con umbro *maron-*, e accanto a *maru* il titolo diversamente scritto *zilaθ*, *zilat*, ecc.

Per ciò che riguarda il *verbo*, la nozione più sicura e più importante che si ha, è che la terza persona sing. del perfetto usciva in *-ce*, nozione a cui giunse già per primo il Lanzi. Per es. l'iscrizione incisa sulla statua dell'arringatore (CIE. 4196) *aules'i metelis' ve(lus) vesial clens'i cen fleres'tece* verrebbe press'a poco a dire: « ad Aule Meteli figlio di Velio e di Vesia questa statua pose ». Similmente sono perfetti di terza persona *arce*, *avence*, *acnanasa* nel significato all'incirca di *habuit*, *genuit*, *amce* di *fuit*, *svalce* o *lupuce* di *vixit*, *zilaχce* di *fuit zilaθ*. Una seconda forma di perfetto terza singolare è l'uscita in *-ne*, come in *leine* col significato probabile di *vixit*, *line* col significato di *fecit*, *mulune* col significato di « eresse », « fondò ». Per ciò che riguarda i *numeri*, il punto di partenza sono le voci numerali dall'uno al sei che si trovano scritte sui dadi di Toscanella, in modo che *maχ* si legge sulla faccia opposta a *zal*, *θu* su quella opposta a *huθ*, *ci* su quella opposta a *s'a*. Che si tratti di voci numerali si conferma da ciò: 1° che una parte di esse colle desinenze *-z*, *-zi*, o simili, si trova nelle denominazioni delle cariche, per indicare quante volte il defunto coprì una data carica: tali sarebbero *cizi*, *θunz*, *eslz;* 2° che nell'indicazione dell'età sulle tombe le voci numerali dei dadi si ritrovano allungate di una sillaba, della quale la caratteristica essenziale è *-alχ:* sarebbero queste i nomi delle decine: per es. da *ci* deriverebbero *cealχ*, *cialχus'*, ecc., da *s'a* forse *sialχv(e)iz:* da *zal* deriverebbe in altra forma la decina *zaθrum*. I nomi delle decine *semφalχls*, *cezpalχals*, *muvalχls* derivano da numeri che non sono sui dadi e che corrisponderanno alla serie 7-9. Varie sono le ipotesi sul significato delle singole voci. Non pare che *ci*, *θu*, *zal* equivalgano ad uno, perchè queste voci accompagnano nomi di cariche sostenute, e non è probabile che si dica a titolo di onore per un defunto che fu, a mo' d'esempio, *semel consul*,

semel censor: neppure *s'a* può esser uno perchè si accompagna con plurali; restano per indicare l'uno *maχ* e *huθ*. È probabile che *maχ* significhi uno e *zal* due: tutto il resto è semplice ipotesi.

IV. *Considerazioni generali e conclusione.* — I fatti raccolti qui sopra dovrebbero rappresentare i risultati più sicuri degli studî etruscologici. Lo Skutsch non ha voluto entrare nella questione della formazione delle parole, per quanto a ciò lo invitassero parecchi dati accertati dallo Schulze, perchè le conclusioni che da questi si possono trarre, per dare almeno una risposta negativa al problema della parentela degli E., sono assai più scarse di quelle offerte dal materiale lessicale e dalla teoria della flessione. È impossibile tentare comparazioni fra etrusco e lingue non indogermaniche, e nulla si può dedurre da semplici consonanze. Soltanto forse una volta si può constatare una consonanza in due o tre numerali, e a mala pena una volta in un nome di parentela, non mai una corrispondenza per la serie interna dei numeri dei dadi o per quel *genitivus genitivi* in *al·is'la* e *-us'la* così caratteristico. Nè si ottiene di più saggiando l'etrusco con lingue indogermaniche escludendo le italiche. La tesi che l'etrusco sia non solo una lingua indogermanica, ma una lingua speciale italica, ha un fondamento alquanto diverso dalle altre ipotesi, sopratutto per alcune somiglianze affatto opposte agli altri confronti. L'argomento pregiudiziale già formulato dal Bücheler (*Rhein. Mus.*, XXXIX, 409) sta in questo, che due potenti linguaggi come l'etrusco e il latino, anche se non ebbero alcuna intima comunanza, non possono essere vissuti per secoli l'uno accanto all'altro, senza che l'uno abbia esercitato sull'altro un'azione considerevole. Resta ora a vedere fin dove possano essersi spinte le mutuazioni di linguaggio fra Etruschi e Romani. Lo Skutsch ammette che le concordanze dell'etrusco colle lingue italiche, non solo nella formazione dei nomi, ma anche nelle radici e nei

suffissi sono tante da non potersi negare che gli uni e gli altri si siano scambiati fra loro parecchi materiali (p. es., il suffisso *-io* comune a tutte le lingue indogermaniche, e costante in un gran numero di gentilizî etruschi; i gentilizi etruschi in *-na*, *-ēnna* e più ancora in *-tius*, *-trius*, *-torius* accettati dai latini; molti cognomi in *-o* e in *-a*; la comunanza di parecchi prenomi); ma egli ripete di non volersene occupare, e passa ad esporre ciò che nell'etrusco ricorda più da vicino l'italico o l'indogermanico per conchiudere che nessun reale argomento se ne può dedurre per una supposta parentela etrusco-indogermanica. 1° Sono desinenze di nom. sing. femminile indoger. *-a*, *-ia*, *-i*; ma come sta il femm. *marcnei* di contro al maschile *marcna*? La desinenza maschile *-e* (p. es. *marce*$\doteq$*Marcus*) corrisponde a indoger. *-os* lat. *-us*: con maggior conformità all'indogermanico si trova anche *-es* ma, questo solo nei nomi gentilizi. 2° Il genitivo, quando è formato in *-s*, ha impronta indogermanica (es. *ramθas*, *velus* come *familias*, *Castorus*); ma come va che nel nominativo maschile l'indogermanico *-os* si è ridotto ad *-e*? Ciò vuol dire che nei genitivi etruschi *-us*, *-as*, *-es* si avrebbe il caso di una riduzione, per caduta di *-a*, dai suffissi *-usa*, *-asa*, *-esa*. Ora la desinenza *-sa* non trova analogie fra le lingue indogermaniche. Si è voluto invece mettere in relazione la desinenza di genitivo *-al* con la desinenza latina di aggettivo in *-alis* (cf. *erilis filius* di Plauto), ma vi si oppone il senso linguistico del latino, e per di più mancano esempî simili nelle altre lingue italiche.[1] 3° Le forme verbali in *-ce* si sono confrontate col greco -κε. Ciò ammesso, l'etrusco si differenzierebbe dall'italico; ma va osservato inoltre che il perfetto greco in -κ- è relativamente recente, e che nell'etr. questo suffisso *-ce* ora c'è ed ora manca affatto. 4° La somiglianza fra la enclittica *-c* e il latino *-que* è evidente, così fra *nefts prumpts* e *nepos pronepos*; ma è

[1] Vedi sopra cc. 142-143, nota 1.

noto d'altra parte che tali indicazioni di gradi di parentela possono essere mutuate, e che accanto all'enclittica *-c* viene l'altra più propria degli etruschi *-m*. Se l'etrusco nei casi enumerati si fosse conservato realmente fedele alla natura indogermanica, questi non sarebbero *rari nantes*, ma si conterebbero a centinaia. Ora invece: 1° nella flessione nominale l'etrusco risulta affatto diverso dall'indogermanico sopratutto per il *genitivus genitivi*, ed anche *clensi*, se realmente dativo da *clan*, e il suffisso di plurale *-ar* non possono essere indoger.; 2° tra i numerali, *maχ huθ zal cezp* non si possono confrontare cogli indogermanici, e lo stesso dicasi di *θu*, dato che il due in etrusco sia *zal*: *semφ* appare declinabile, mentre nessuna unità sopra il quattro lo è le tra le lingue indogermaniche: manca poi affatto il *tri-* così caratteristico a tutte; 3° anche nel lessico, pur non contando voci come *avil*, *tiv*, *hinθial*, ecc., divinità come *turms*, *turan* ecc., i nomi di parentela *clan* = figlio, *sec* = figlia, *puia* = moglie (*θura* = fratello?, *ati* = madre?) sfuggono alla comparazione con le voci corrispondenti indogermaniche, nè bastano come prova in contrario gli esempi citati di *nefts* e *prumts*. Lo Skutsch conclude ripetendo la proposizione: « Οὐδενί ἄλλῳ ἔθνει ὁμόγλωσσον — diese Weisheit des Dionys von Halikarnass bleibt auch die unsere. Möchten denn wenigstens reiche weitere Funde die schwere Aufgabe erleichtern, das Etruskische aus sich heraus zu erklären ».

Sullo stato presente della questione etrusca. — Su questo argomento il dott. Herbig pubblicò lo scorso anno due articoli nella *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* (n. 92 e 93, 1 e 2 maggio) di Monaco, i quali furono riuniti da lui in un opuscolo di pp. 24 dal titolo: *Zum heutigen Stand der etruskischen Frage*. Premesse alcune considerazioni generali sulle opposte sentenze che si contendono il campo intorno alla soluzione del problema, egli conduce il suo discorso intorno a tre argomenti principali:

l'origine e la diffusione degli E.; il tipo antropologico degli E. e svolgimento delle loro sepolture; la lingua etrusca.

1. Gli E. vennero in Italia come conquistatori con cultura e con forze assai più grandi di quelle degli Italici (arrivati probabilmente assai prima attraverso le Alpi), ma furono in origine poco numerosi. L'alfabeto fu dato loro verso il sec. VII da una colonia calcidica dell'Italia meridionale, forse da Cuma. Le più antiche iscrizioni, alquanto posteriori alla fine del secolo VII, provengono dall'Etruria meridionale; ma anche quelle di Bologna hanno nella lingua e nella scrittura un'impronta egualmente antica. Accanto alle differenze locali della cultura etrusca appare inoltre un distinto contrasto al di qua e al di là dell'Appennino, come press'a poco fra le necropoli di Cere e Tarquinia e la certosa di Bologna; per cui nasce il sospetto che l'immigrazione etrusca sia avvenuta a schiere distinte e per diverse vie, in parte pel Tirreno in varî punti della costa Toscana e in parte per l'Adriatico fino al delta del Po. Il punto originario di partenza potrebbe essere stata o la penisola Balcanica o l'Asia Minore; ma ragioni decisive non abbiamo per scegliere l'una piuttostochè l'altra ipotesi.

2. Per ciò che riguarda il tipo antropologico non si hanno risultati sicuri (p. 11). Nulla ha potuto nè forse potrà dire la craniologia, e solo con grande cautela si può attingere qualche cosa dal materiale figurato. Le immagini della divinità sono importazione diretta o riproduzione e imitazione dei tipi orientali, specialmente greci. Le maschere mortuarie, i vasi-canopo, le figure di contadini guerrieri e sacerdoti nel loro costume caratteristico, i morti riprodotti sulle stele di Bologna o sui coperchi degli ossarî e dei sarcofagi, ci danno rappresentazioni di tre tipi diversi (p. 14): o da esemplari orientali, o da esemplari greci, o di carattere etrusco naturalistico con cranî brachicefali, con visi stretti e con tendenza spiccata alla pinguedine; ma sarebbe molto

arrischiato l'asserire che solo le rappresentazioni di questo terzo tipo riflettono interamente e fedelmente il carattere etrusco. Nè maggiori indizî si possono trarre dal colore degli occhi e dei capelli, per lo stato infelice di conservazione nel quale ci sono pervenute le statue e le figure dipinte. Circa le sepolture (p. 15) rimane dubbio se le tombe etrusche a camera siano una derivazione naturale da quelle a fossa e a pozzo, o non piuttosto un' importazione dai tumuli e dalle tombe dell'Asia Minore scavate nella roccia. E circa la diversità del rito di cremazione o d' inumazione, si discute sempre, se il primo sia proprio delle tombe a pozzo e italico, il secondo delle tombe a camere ed etrusco, e se quelle a fossa rappresentino uno stato intermedio in cui entrambi i riti erano praticati, e si attendono nuovi e più ampi studî su tutto il materiale etrusco per poter tentare una sintesi qualsiasi.

3. La lingua etrusca, oltre che da non molte glosse parole e nomi conservati nei testi letterari, è giunta fino a noi in più di 8000 iscrizioni, la maggior parte delle quali — circa il novanta per cento — non contiene altro che nomi propri di persona (p. 17). Questi si intendono e si traducono esattamente, ma la lingua rimane incomprensibile, e gli sforzi fatti negli ultimi anni per rompere l'enigma non hanno portato a risultati durevoli. Le speranze migliori di trovare una via d'uscita stanno nei lavori preparatori sistematici, condotti con infinita pazienza e con spirito critico, che hanno ora un punto sicuro di partenza nel *Corpus Inscr. Etruscarum*. Si può contare anche su nuove scoperte, come l'iscrizione della Mummia di Agram che attesta relazione di Etr. coll'Egitto nel sec. III a. C., il fegato inscritto di Piacenza che fa balenare l'ipotesi di antichissimi rapporti colla Babilonia, il tegolo di Capua che ha dimostrato la realtà storica di una dominazione etrusca in Campania, come le iscrizioni di Lenno; ma ciò che pare assicurato fino ad oggi è che l'etrusco non è lingua indogermanica nè semitica, e che esso può confrontarsi solo con se stesso: l'etrusco con l'etrusco. Nel complesso lavoro d'indagine gli studiosi devono porgersi scambievolmente la mano: la soluzione dell'enigma giace sepolta nel buio e noi dobbiamo avvicinarci ad essa a piccoli passi.

Il Corpus Inscriptionum Etruscarum. — Come già fu preannunciato lo scorso anno (*Ausonia*, I p. 129), è comparso recentemente, coi tipi di I. Ambrosius Barth, di Lipsia, il primo fascicolo della continuazione del *Corpus Inscr. Etr.: volumen alterum post obitum Paulii adiutore Bartholomaeo Nogara ediderunt Olavus Augustus Danielsson et Gustavus Herbig.* In questo fascicolo, che inaugura la prima parte del secondo volume, il prof. O. A. Danielsson ha raccolto le iscrizioni che appartengono alla regione Volsiniese intorno ai centri principali di Orvieto e di Bolsena. Precede (pp. 1-4) una accurata introduzione intorno al nome, alle vicende storiche e all'estensione della regione Volsiniese, e intorno alla qualità e alla forma de' suoi monumenti scritti; seguono (pp. 5-7) le notizie principali circa gli scavi e le scoperte fatte intorno ad Orvieto, circa l'età e la struttura dei sepolcri della sua necropoli, circa i luoghi e il modo con cui sono conservate le iscrizioni: quindi in ordine progressivo dal n. 4918 al 5152 le iscrizioni appartenenti ad Orvieto e al suo territorio (pp. 7-86), dal 5153 al 5210 quelle del territorio di Bolsena (pp. 87-104). Il metodo seguito nella pubblicazione delle iscrizioni è quello del primo volume: ogni qual volta si poterono rintracciare gli originali, questi furono riprodotti con facsimili tratti da calchi, disegni e fotografie: quando gli originali mancarono, furono riprodotte le trascrizioni che ne fecero i primi editori, tenuto conto di ogni discrepanza tra le varie lezioni. Soltanto il testo che accompagna le iscrizioni differisce qua e là per maggiore ampiezza da quello del primo; ma non vi sarà alcuno che

vorrà muoverne lagnanza, perchè in generale questa maggior ampiezza dipende dalle note bibliografiche che si riferiscono alle singole iscrizioni e giovano allo studioso per metterlo al corrente delle indagini e delle varie ipotesi ventilate in proposito dai filologi e dagli etruscologi più insigni. A questo fascicolo seguiranno altri colle iscrizioni proprie dell'Etruria meridionale e occidentale sino ai confini del territorio di Volterra. — Nella seconda parte di questo nuovo volume, di cui è prossima la comparsa del primo fascicolo, opera speciale del dott. Herbig, saranno comprese le iscrizioni trovate fuori dell'Etruria propriamente detta, in Italia e altrove, e tra queste specialmente l'iscrizione di Capua e quella della Mummia di Agram: verranno poi le iscrizioni di origine incerta, l'*instrumentum*, gli *addenda* e *corrigenda* e gl'indici. Gli editori negli anni precedenti hanno ordinato il materiale e distribuito il lavoro in modo, da sperare che il proseguimento dell'opera possa compiersi regolarmente senza grandi interruzioni.

Cenni biografici e bibliografici intorno a C. Pauli. — Nel *Jahresbericht üb. die Fortschritte der klass. Altertumswissenschaft* il Dr. Herbig dedica alcune pagine (54-75) alla memoria del tanto benemerito editore del *Corpus Inscr. Etruscarum* morto immaturamente a Lugano il 7 agosto 1901. Queste pagine devono essere conosciute da quanti si occupano di etruscologia, non solo perchè, oltre preziose notizie biografiche, contengono in ordine cronologico l'indicazione di tutti gli scritti del Pauli, ma anche per il largo resoconto che l'Herbig dà (p. 62 e seg.) di altri lavori in tutto o in parte inediti che il compianto etruscologo ha lasciato.

Iscrizione etrusca di S. Maria di Capua, ed etr. s'ul o sul accanto a lat. Sol. — Col titolo « Nuovi appunti intorno alla grande iscrizione etrusca di S. Maria di Capua » il prof. E. Lattes pubblica nei *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*,

serie II, vol. XL (1907) p. 737 e segg. un nuovo manipolo di congruenze del testo campano colle iscrizioni etrusche propr. dette e una nota intorno alla voce etrusca *s'ul sul* in rapporto al latino *Sol.*

Già nei *Rendiconti* medesimi del 1904 (p. 703-709), egli aveva enumerato trentacinque casi di due o più parole, uguali od analoghe, associate nel medesimo inciso, argomentandone concordanze probabili del concetto: a quelli egli ne aggiunge ora dieci altri, per cui la somma delle congruenze studiate arriva a quarantacinque. Si occupa in seguito (pp. 741-748) della voce etr. *s'ul sul* in rapporto al latino *Sol*, e ribadisce con nuovi argomenti la congettura da lui altre volte esposta, che « *sul* sia probabilmente nome di deità indipendente, ed anzi secondo verosimiglianza il riflesso etrusco di lat. *Sol*, come p. es. *Vetisl*, *Martiθ*, *Menrva*, *Neθunsl*, *Selvansl* sono il riflesso di lat. *Vedius*, *Marte*, *Minerva*, *Neptunus*, *Silvanus* ». Insieme a *sul* egli studia specialmente la voce *Leθam* sei volte associata al primo nell'iscrizione di Capua, e le voci *Caθ*, *Caθa*, *Cauθas*, e conchiude che l'identità di etrusco *s'ul* o *sul* con latino *Sol*, la sua parentela con *Leθam* e con *Caθ* o *Cauθas*, e la qualità solare di queste divinità gli sembrano « tanto verosimili, da potersi tenere, sino a prova contraria, quasi come certe » (p. 748).

Iscrizioni preelleniche o tirreno-etrusche di Lenno. Nuovi studî del prof. E. Lattes nei *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, serie II, vol. XL (1907) pp. 815-864.

In questi nuovi studî il prof. Lattes riprende la tesi della parentela delle iscrizioni di Lenno colle etrusche, contro i dubbi manifestati in proposito da storici come Hommel e Niese, da un glottologo come Augusto Fick e confermati da Wilamowitz e ultimamente anche dal Danielsson (cf. *Ausonia*, 1906 p. 129 e seg.). Egli sottoscrive interamente alle ragioni che in favore della parentela lennio-etrusca formula lo

Skutsch nell'articolo *Etruskishe Sprache* di cui sopra, e alle otto prove da lui enumerate ne aggiunge di rincalzo altre rimaste in parte finora inavvertite. — Tali sono: 9-10. Il riscontro tra la formola iniziale della lennia B *Holaiezi: Φokiasale* ⁝ e quella iniziale della tomba cornetana dell'Orco *Larθiale Hulχniesi*, a cui si aggiungono il principio dell'iscrizione arcaica del cippo di Volterra (CIE. 48) *Tites'i Cales'i*, l'inciso principale del cippo di Perugia (CIE. 4538 A 9) *Aules'i Velθinas'*, l'iscr. della statua dell'arringatore (C. I. E. 4196) *Aules'i Metelis'*. — 11. Il riscontro tra la formola iniziale della lennia A *Holaie* ⁝ *z* ⁝ colle prime parole dell'epigrafe di Tresivio (F.[1] 2) *z* ⁚ ⁚ *esia*, ossia *Z(etra) Esia*. Notisi poi che la forma peculiare dello *Z* e del *L* nell'iscrizione di Tresivio corrisponde perfettamente a quella di *Z* e di *L* nelle lennie. — 12. Il riscontro di *naφo-θ* della lennia A, con etr. *napti s'uθi-θ s'uθi-ti* « nel sepolcro ». — 13. La concordanza nelle due formole in lennie A e B: (A = *ziazi* : | : *mara. z* ⁝ *mar* | *sialχvei.z* ⁝ *avi* : *z* e B = *aviz* : *sialχviz* : *marazm* : *aviz*), le quali, secondo congetturano Pauli, Krall, Lattes e Skutsch, conterrebbero l'indicazione dell'età del defunto, forse identica in entrambe, come in altri esempi etruschi. — 14. La concordanza inoltre nella iterazione epitaffiale, come si vede nelle due formole accennate, e come s'incontra non di rado nella epigrafia etrusca. — 15. La concordanza nella medesima formola dell'età in lennio *avi-ż* con etr. *avil-s' avil-s* per effetto dello scadimento di *l*, come *ri-z* accanto a *ril-s ril ri* ecc., *zi-z* accanto a *zil zi* ecc. — 16. La concordanza nella ripetizione di *aviz* nella stessa formola, come più volte nelle stesse iscrizioni etrusche è ripetuta la voce *clan* (= figlio) oppure il gentilizio. — 17. La concordanza del lennio *sialχveiz aviz* con etrusco *avil si* e *avil-s ci-s*, qualora si ammetta che *si* può stare per *ci*. — 18. La concordanza del lennio e dell'etrusco nel valore copulativo di *-m*, e del lennio *maraz* con etr. *maχ* nel significato di « uno ». — 19. Tre concordanze lessicali: *zivai* immediatamente prima della formola per l'età (lennio B: *zivai aviz sialχviz* e lennio A: *zivai sialχveiz aviz*), precisamente come in etrusco F. 2100 *zivas avils XXXVI lupu*; *zeronai morinail* in lennio A come nell'iscrizione della Mummia VII. 20 *s'uci murin* e 21 *pavscle zeri*; *arai tiz* in lennio B come in F. 2249 tav. 41 *tez are* e nell'iscr. di Capua 19 *ti ar*. — 20. Altre concordanze fonetiche morfologiche o sintattiche: *sialχveiz* o *sialχviz* come, p. es., nell'iscr. della Mummia *catneis catnis*; *arai* ed etr. *are*; *zeron-aiθ* come *cav-eθ zarvn-eθ* ecc. dell'iscr. della Mummia; *vamal-asial* e *Φokia-asiale* come etrusco *Mecl-asial Fal-asial* ecc. In seguito (p. 856 e seg.) il Lattes fa rilevare l'accordo degli studiosi in più d'un tentativo ermeneutico, e riferisce intorno ad alcuni nuovi risultati d'interpretazione sul fondamento di fatti in parte già avvertiti e in parte nuovi. Tali sarebbero la corrispondenza delle voci lennie *zeronaiθ* e *naφoθ* tra loro come casi locativi, le quali significherebbero « nel sepolcro ». Osserva proseguendo, che *evisθo zeronaiθ* di lenn. A e *zeronaiθ evisθo* di lenn. B, per via di raffronti con etr. *ves· ves-ana svalθas tenθas*, potrebbero significare « sepolto nel sepolcro »; che *zeronai* sotto il riguardo morfologico può prendersi come nome ed anche come verbo locativo con funzione verbale; che *zivai* fu probabilmente verbo, per ciò che si trova nella formola *haralio zivai* parallelo di *eptezio arai*, dove *arai* pareggia quasi certamente etr. *are*, ossia « fece ». Accenna di poi (p. 860 e segg.) alcuni fatti paleografici che rincalzano la parentela dei testi lennii cogli etr. Così, se lo Z lennio si trova nelle iscrizioni paleofrigie, esso compare la prima volta in Italia nel *Coza Cozano* dalle monete attribuite da qualche numismatico all'etrusca città di Cosa. Due *z* delle iscrizioni di Lenno avrebbero forma diversa, per mo' di dire, quadrilinea; ed una forma simile avrebbe lo *z* nell'epitaffio di Tresivio, nella stele arcaica di Vetulonia e nell'inscrizione di Cere di F[1] 450. Analogamente nell'iscrizione lennia di tre linee

la lettera *s* risulta una volta, come di regola in greco, di quattro linee, e due volte, alla foggia latina, di tre; e così pure in parecchie iscrizioni etrusche, tra cui l'arcaica di Vulci (F. 2261), nella quale ricorrono insieme il *s* greco di quattro linee e quello di tre. Il θ crociato è costante nell'iscrizione lennia di otto linee, e così è nelle paleo-etrusche, mentre manca affatto nelle paleofrigie. Che se *l* ha la figura del λ paleogreco contro l'uso normale etrusco, questa forma compare tra i Messapi e i Veneti, e ritorna nell'iscrizione già citata di Tresivio. L'A. termina in fine (p. 863): «Parmi si possa affermare che le due iscrizioni preelleniche o tirreno-etrusche di Lenno trovano sotto più d'un rispetto riscontro preciso specie nei testi etruschi od etruscheggianti dell'Italia settentrionale: cadrebbero così, almeno in parte, le obiezioni contro l'italiana provenienza, propugnata da Ed. Meyer, e dietro lui pur da me sempre, del quirite di Lenno e del dialetto etrusco parlato da' suoi».

Di altri importanti lavori etruscologici del prof. E. Lattes, comparsi or ora in pubblico, sarà dato conto nel prossimo fascicolo: qui ne annunciamo soltanto il titolo.

Vicende fonetiche dell'alfabeto etrusco. — Tra le *Memorie* del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere, vol. XXI (XII della serie III), fasc. 7° pp. 303-356. Milano, Hoepli, 1908.

Le «annotazioni» del Torp alla grande iscrizione etrusca di S. Maria di Capua. — Estratto dagli *Atti* dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli, vol. XXVI, pp. 1-16. Napoli, Tip. dell'Università, 1907.

Zum Alphabet und zur Sprache der Inschrift von Novilara. — In *Hermes*, vol. 43 (1908) pp. 32-37.

Iscrizioni falische del Museo di Villa Giulia. — Fin dal 1903, col gentile assenso dell'Ispettore Angelo Pasqui, allora direttore, tutte le iscri-

zioni del Museo di Villa Giulia furono raccolte e copiate per il *Corpus Inscr. Etruscarum* dal Dr. Nogara e dal Dr. Herbig. Nell'estate del 1905 il Dr. Thulin, di ritorno da un viaggio in Grecia, esortato dal direttore prof. E. Rizzo e coadiuvato dall'ispettore ing. Mengarelli, rifece per proprio conto tutto il lavoro, compiendolo con una visita a Civita Castellana; ed ora nel 3° fascicolo del vol. XXII (1907) delle *Mitteilungen* dell'Istituto Arch. Germanico (*Roemische Abteilung*) pp. 255-310, il medesimo Dr. Thulin, di pieno accordo col Dr. Herbig, pubblica 64 iscrizioni falische, la maggior parte delle quali (n. 11-60, 64) appartengono al Museo di Villa Giulia, mentre le prime 10 e quelle dal 61 al 63 si trovano ancora a Civita Castellana. Le iscrizioni dal n. 11 al 35 sono dipinte su tegoli intonacati prima di calce, in modo però che raramente un'iscrizione appartiene ad un tegolo solo, ma occupa la superficie di più tegoli, i quali nei varî trasporti subíti andarono disordinati e spesso anche spezzati in varii frammenti. Occorre quindi un lavoro molto paziente per rintracciare i tegoli e i frammenti che compongono ogni iscrizione, e ciò il Dr. Thulin ha saputo fare egregiamente, accompagnando la sua pubblicazione con facsimili e con larghi commenti paleografici e grammaticali che riprovano la sicurezza delle sue ricostruzioni. Le iscrizioni dal 36 al 54 sono per lo più dipinte su frammenti di ciotole trovati negli anni 1901-1902 negli scavi del tempio di Mercurio ai *Sassi Caduti* presso Falerii,[1] e tranne i n. 49-54, contengono tutte o per intero o in parte il testo *titoi mercui efiles*. Le altre iscrizioni del Museo dal 55 al 60 appartengono alla necropoli di Celle presso Civita Castellana. L'iscrizione del

[1] Questi frammenti, con altre interessanti terrecotte figurate e dipinte che ornavano il tempio, si trovavano nel 1904 in vendita presso un antiquario di via Sistina. Chi scrive queste linee ne avvertì la Direzione degli Scavi, la quale in seguito li acquistò per il Museo dl Villa Giulia; ma egli non ebbe facoltà di vederli se non dopo lo studio fattone dal Dr. Thulin.

n. 64 è di Ardea (*neuen*: *deiuo*); ma il Thulin la pubblica colle altre, perchè la ritiene falisca. All'articolo segue l'indice delle parole contenute nelle iscrizioni.

La tomba Regolini-Galassi e le altre rinvenute al « Sorbo ». — È questo il titolo di un lungo articolo pubblicato dal prof. Pinza nel vol. XXII (1907) delle *Mitteilungen* dell'Istituto Arch. Germanico, *Roemische Abteilung*, pp. 35-186.

Quando, dopo il 1837, il Camerlengato decise l'acquisto dell'intero materiale raccolto dai soci Regolini e Galassi nei loro scavi in due località diverse di Cervetri, i corredi della tomba intatta che porta il loro nome erano tenuti ancora distinti dall'altro materiale sporadico; questo e quelli furono invece parzialmente confusi allorquando furono esposti nel Museo etrusco, essendo state allora divise le oreficerie dagli oggetti in bronzo ed in ferro; e di questi, con un criterio tutt'altro che scientifico, fatta una cernita, i frammenti di scarto furono accumulati in magazzino, cosicchè il visitatore non poteva formarsi un concetto esatto dei corredi racchiusi in quel sepolcro. Nè a ciò servivano le monografie del Canina e del Grifi, estese poco dopo la scoperta e stampate prima che il materiale fosse disperso nel Museo, ma concepite da punti di vista speciali, per cui vi si trovano pubblicati ed elencati soltanto quegli oggetti che per la maggiore conservazione, per la forma o la materia, sembrarono allora di maggior pregio. Se si eccettua però il tripode edito per errore dal Grifi nella tav. VI, fig. 4 del suo lavoro, tutto il restante materiale pubblicato o elencato in quelle monografie proveniva dalla tomba intatta; ma i disegni del Grifi erano assai scadenti, tutti quindi solevano ormai servirsi della posteriore pubblicazione del *Museo etrusco*, la quale a difetti, già constatati di disegno, aggiungeva, come ora è dimostrato, quello gravissimo di riferire ad un solo sepolcro l'intero materiale della collezione Regolini-Galassi, composta negli anni

1836 e 1837, col prodotto degli scavi in più tombe in due località distinte di Cervetri.

Nel recente lavoro il Pinza, che ha avuto la fortuna di rintracciare nell'Archivio di Stato l'incartamento relativo agli scavi Regolini-Galassi ed all'acquisto del loro prodotto, coll'aiuto di questi documenti, col confronto dei frantumi raccolti negli scavi da lui condotti nuovamente in quel sepolcro (vedi *Ausonia*, 1906, p. 121), ed infine col ripetuto esame del materiale ora raccolto per intero nel Museo vaticano, ha potuto stendere un elenco completo degli oggetti provenienti dalla tomba intatta, correggendo gli errori e le omissioni frequenti sulle precedenti pubblicazioni. L'esame del materiale gli ha reso possibile anche il compito di ricostituire parecchi oggetti, la cui vera forma era sfuggita ai restauratori ed agli editori precedenti, evidentemente poco pratici di un materiale così antico.

Furono ricomposti ora parecchi vezzi da collana di un nuovo tipo, tre medaglioni con castoni di ambra furono ricommessi con frammenti attribuiti prima a sei oggetti diversi, e furono pure ricomposte nelle loro linee generali una situla rivestita di lamine di argento e un trono coperto di lamina di bronzo. Inoltre l'A. ha dimostrato che i carri erano due, uno a due ruote che fu cremato, e l'altro a quattro deposto intatto nell'anticamera.

L'esame critico delle notizie relative alla giacitura dei corredi, prova che nella tomba intatta erano stati sepolti tre individui, una donna nella camera di fondo, o cella, ed un uomo nell'anticamera. Un altro uomo era stato sepolto nella nicchia destra, ma questo era stato preventivamente cremato col suo carro e co' suoi corredi personali. Alle minute osservazioni tecniche sui corredi, avrebbero dovuto far seguito estesi confronti, ma questi non si poterono esporre in questa pubblicazione sia per la mancanza di spazio, sia per l'assenza delle numerose tavole a ciò necessarie. Come del resto lo accenna il Pinza

stesso, questo suo lavoro è adunque semplicemente provvisorio; ed alla pubblicazione definitiva egli ora attende in collaborazione col prof. Nogara, il quale si è assunta la edizione dei corredi rinvenuti nelle tombe periferiche A, I-V e dell'importante materiale vascolare greco che queste ultime contenevano.

Siamo lieti di annunciare che questo lavoro è ormai a buon punto. Si attende ora al restauro materiale degli oggetti, al quale farà seguito immediatamente l'opera che sarà edita per cura dei Musei e delle Gallerie Pontificie.

Una stele etrusca del Museo Civico di Bologna con bassorilievo rappresentante una lupa che allatta un bambino. — È questo l'argomento di un articolo del dott. P. Ducati inserito negli *Atti e Memorie* della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, Serie 3ª vol. XXV, anno 1907 p. 486 e segg. In essa l'autore tratta dell'origine del mito di un bambino esposto e quindi allattato da una fiera in relazione colla nota leggenda di Romolo e Remo, e ne trova le tracce, oltre che nell'Arcadia, in Creta e nell'Asia Minore, specialmente in Mileto e nei vasi milesii. Suppone perciò che gli Etruschi abbiano tolto dalle rappresentazioni dei ceramisti di Mileto lo schema tipico della belva e del bambino, e che per mezzo degli Etruschi il mito sia passato con modificazioni d'indole affatto secondaria nella cerchia delle credenze romane.

Il Museo Archeologico di Perugia. — Non v'è studioso di antichità il quale non conosca almeno per fama questo Museo, il primo forse del genere che sia sorto in Italia, perchè ebbe vita fin dal 1812, quando il celebre G. B. Vermiglioli trasportò la collezione del perugino conte Friggeri, donata al Municipio, nello splendido monastero dei Monaci Olivetani destinato ad Università. D'allora in poi esso andò sempre arricchendosi di doni e di acquisti, mercè la

opera assidua di uomini come il Vermiglioli, G. Carlo Conestabile, G. B. Rossi Scotti e Luigi Carattoli, i quali ne tennero successivamente la direzione fino al 1893, senza dimenticare Ariodante Fabretti che, perugino di nascita e di formazione, ci ha dato nel suo *Corpus Inscriptionum Italicarum* la raccolta — pe' suoi tempi — più ampia e più compiuta delle iscrizioni etrusche. Ma nell'ultimo ventennio esso aveva subito parecchie traversie. Primieramente, per far posto ad alcuni gabinetti della Università, era stata chiusa una delle ale del quadriportico superiore, e i monumenti ivi collocati erano stati sparpagliati nelle altre ale: in seguito poi nuovi perturbamenti erano stati introdotti nell'ordinamento primitivo per formare una scelta delle urne giudicate migliori da esporre in una sala unica, ecc. Quando nello scorso aprile, nello storico palazzo dei Priori, fu aperta l'esposizione di arte umbra, la città di Perugia potè mostrare a' suoi ospiti anche il Museo Archeologico riordinato in modo da far dimenticare i guasti precedenti. Di ciò va data lode al buon volere del Municipio e dell'Università di Perugia e all'opera illuminata e paziente del prof. Bellucci e del suo coadiutore dott. Fiumi. Fu riaperto il braccio del quadriportico superiore usurpato prima dai gabinetti universitari, e nello spazio riguadagnato furono distribuiti secondo il luogo di provenienza i materiali scavati (per lo più urne di travertino ed olle inscritte) nell'ultimo trentennio del sec. XIX: e così negli altri bracci fu ripristinato l'ordinamento primitivo, ricostituendo fin dove fu possibile i nuclei originarî dei monumenti secondo gl'ipogei e le famiglie. Eccettuata la collezione Guardabassi, che per volontà espressa del donatore deve mantenere la sistemazione originaria, anche le altre sale furono sottoposte ad un saggio riordinamento, pel quale molti oggetti, che prima sfuggivano all'osservazione, fanno bella mostra di sè e richiamano facilmente l'attenzione dei visitatori. Merita qui di

essere in modo speciale ricordata la sala VI dei bronzi, dove gl'interessantissimi resti di quattro carri etruschi, già noti agli archeologi, hanno avuto un'esposizione conveniente e tale che ne fa apprezzare il valore anche dai profani. Chiudo con un augurio, che un Museo così ordinato e così ricco continui ad essere centro di studi, e possa aumentare le sue raccolte coi nuovi materiali che gli scavi compiuti nella regione rimettono continuamente in luce.

Roma, 31 dicembre 1907.

B. NOGARA.

PAPIROLOGIA.

PAPIRI DI ERCOLANO.

L'Economia di Filodemo. Filodemo e Metrodoro. — Chr. Jensen ha nel 1906 (Lipsia, Teubner) pubblicato in edizione critica il papiro 1424 (*Philodemi* περὶ οἰκονομίας *qui dicitur libellus*, XXXIV + 106 pp.). Egli non si è contentato, come pure usava sino a poco tempo fa, di ricostruire il testo sugli apografi N(apoletano) e O(xoniense), ma ha ricollazionato il papiro; ed è riuscito a stabilire approssimativamente quanto del libro ci è conservato, quanto è andato perduto, e a determinare l'ordine dei frammenti. La prefazione tratta del contenuto e del valore filosofico del libro, che è disposto in tal modo che all'esposizione delle dottrine sulla ricchezza e sull'uso di essa, che furono proprie di Filodemo e, prima di lui, di Metrodoro, va innanzi l'esposizione e la critica delle teorie proposte nell'Economico di Senofonte e in quello che è tramandato nella silloge aristotelica ed è da Filodemo attribuito a Teofrasto. Un ricco *subsidium interpretationis*, posto sotto il testo, mette il lettore in grado di giudicare il valore dei supplementi. L'edi-

zione dello Jensen è importante anche per la critica del testo pseudoaristotelico, poichè il pap. rappresenta, come aveva già veduto il Susemihl, una tradizione migliore di quella che ci offrono i manoscritti medioevali.

Di questo trattato si è, con buon frutto, occupato S. Sudhaus (*eine erhaltene Abhandlung des Metrodor*, in *Herm.* 41, 1906, 46-58). Egli, per primo, ha determinato l'estensione dell'*excerptum* di Filodemo dall'antico Epicureo, e con tutta sicurezza grazie a criteri in parte suggeriti dalla storia delle scuole filosofiche ellenistiche (Metrodoro assale non la Stoa ma i Cinici), in parte dedotti da considerazioni stilistiche (tra le altre il trattamento dello iato). Il Sudhaus nota *in transcursu* che il trattato contenuto nel pap. 831 non può essere, come supponeva A. Körte, di Metrodoro. Un'aggiunta del Sudhaus in seguito alla ricollazione è in *Herm.* 42, 1907, 645-47.

Trattato di etica epicurea. — D. Bassi pubblica (*Papiro ercolanese inedito*, in *Riv. di fil.*, 35, 1907, 257-309) un papiro, il 346, di discreta estensione. L'argomento è morale: vi si citano definizioni di Epicuro, chè non altri che il maestro può essere il soggetto dei molti ὁρίζει. La conservazione lascia molto a desiderare. Anche più che il testo pubblicato, munito di riscontri, commentato, importano nel lavoro del Bassi le notizie ch'egli dà sui nuovi provvedimenti presi per ritardare il più possibile (impedire non si può) la distruzione dei papiri svolti. Anche un'appendice sulla storia della officina è assai interessante e appare utile.

Il papiro latino 817. — G. Ferrara (*Sul papiro ercolanese latino 817* in *Riv. di fil.* 35, 1907, 466-71) dà notizia di frammenti non studiati di questo testo e promette di presentare tra non molto risultati migliori dei suoi studi. Gli Italiani riprendono, pare, la nobile tradizione del Comparetti; fin qui tra noi si era dei giovani occupato di studi ercolanesi solo il Cosattini.

Epicuro presso Filodemo. — Colui che è stato sinora il miglior conoscitore della biblioteca dei Pisoni, W. Crönert, in un suo articolo (*Lectiones epicureae I*, in *Rh. M.* 61, 1906, 414-26), in cui pubblica congetture sue a frammenti di Epicuro conservati in vari scrittori ma in ispecie in Diogene Laerzio e nel Gnomologio Vaticano, comunica pure i risultati di ricollazioni sue di citazioni epicuree di Filodemo, e aggiunge un frammento nuovo dal pap. 176. Se pur non più di papiri ercolanesi, sempre tuttavia di Epicuro (e per questo e per la comunanza del titolo qui lo si registra), parla un secondo articolo del Crönert (*Lectiones epicureae II*, in *Rh. M.* 62, 1907, 123-32). La parte più importante dello studio è costituita dalla reedizione di un papiro parigino (Musées nationaux 7733), già pubblicato dal Wessely (*Wien. Stud.* 13, 1891, 312-23). Il primo e più notevole frammento ricerca il perchè e forme e colori svaniscano con il crescere della distanza dell'osservatore ; più sotto si parla del moto e della grandezza delle stelle. Il Crönert, indotto da ragioni dottrinali e stilistiche, rivendica questo scritto a Epicuro, e lo attribuisce al libro XI o XII del περὶ φύσεως.

Colote e Menedemo. — Il titolo del libro (W. Crönert, *Kolotes und Menedemos* - Wesselys Stud. z. Paläogr. u. Papyrusk. VI. Leipzig Avenarius 1905, 198 pp.) non indica bene il contenuto. Edizioni di testi nuovi, ricollazioni di testi letti male, supplementi a volte così sicuri che lo studioso ci può fondar sopra come su tradizione, basterebbero a rendere l'opera indispensabile a chiunque si occupi delle scuole ellenistiche di filosofia ; ma il Crönert, non pago del lavoro diplomatico, affronta problemi di cronologia, di prosopografia, di critica delle fonti, di critica della composizione, di storia della lingua. Non tutti approveranno il tagliuzzamento di Diogene Laerzio in minutissime fette, ma ognuno sarà grato della raccolta dei modi di citare usati dal biografo. E la collezione dei nomi

cirenaici renderà buoni servigi a quella geografia dei nomi greci, alla quale il Crönert dette già altra volta un importante contributo. E il trattamento delle dittografie nei frammenti di Teles conservatici da Diogene Laerzio rappresenta un progresso sull'edizione dello Hense. Tutto ciò non riguarda il nostro notiziario ma anche di quella parte che è propriamente papirologia non possiamo qui se non indicare punti. Il libro prende il nome dalla pubblicazione dei papiri 1032 e 208 (Κωλώτου πρὸς τὸν Πλάτωνος Εὐθύδημον e πρὸς τὸν Πλάτωνος Λύσιν), dalla polemica, cioè, di Colote contro l'infedele scolaro Menedemo. Poco grazioso sarebbe rimproverare al Crönert che egli di questi scritti offra due volte il testo, la seconda in appendice secondo sue nuove collazioni (il lavoro su papiri così mal ridotti non si può mai dir giunto a fine) : come pure non sarebbe equo rimproverare la composizione un po' disgregata e molto complicata a un'opera in cui l'autore ha voluto comunicare quanto più era possibile di letture sue dai rotoli d'Ercolano e di congetture sue sulla storia dei filosofi. Di Colote egli raccoglie anche i frammenti conservati da Plutarco e da altri scrittori. — Dell'ultima parte dell'opera di Filodemo περὶ τῶν στωϊκῶν il Crönert dà una nuova edizione, nella quale non solo ha ricollazionato il pap. 339, ma si è anche valso di un altro esemplare conservatoci nel pap. 155 e da lui riconosciuto ; dalla bella scoperta ritrae profitto la nostra conoscenza delle πολιτεῖαι di Zenone e di Diogene, che sono qui esposte e combattute. Resti pur troppo malconci di documenti attici vengono alla luce donde meno uno li avrebbe aspettati, da una διαδοχή epicurea (papiro 1780). Un filosofo attico Διονύσιος Διονυσίου Λαμπτρεύς ebbe che dire per la successione con un rivale Διότιμος Εὐνόστου Σημαχίδης. Appoggio alle pretese fornivano, come facilmente s'intende, testamenti ; la lite finì con una σύνθεσις, nella quale figura come contraente anche la moglie di Diotimo. Tra i migliori contributi è il ca-

pitolo su Demetrio Lacone. Criteri stilistici (lo iato, p. e., non è sempre evitato) distinguono con sufficiente chiarezza le opere di costui da quelle di Filodemo. Il Crönert indica i rotoli che contengono scritti suoi; molto di nuovo pubblica, tra l'altro il papiro 1012 (Δημητρίου περί τινων ἀλόγως Ἐπικούρωι προστετριμμένων), che contiene parecchi frammenti nuovi di Epicuro; raccoglie le citazioni da Demetrio di scrittori più tardi; studia l'operosità scientifica, assai varia, del Lacone; risolve problemi cronologici intorno alla sua vita; caratterizza gli scribi che furono occupati a copiare lavori suoi e rende così più facili altre identificazioni.

Notiamo ancora la ripubblicazione del papiro viennese di Diogene edito già dal Wessely (*Festschr. f. Gomperz*, 67-74); alla quale P. Jouguet e P. Perdrizet altre χρεῖαι del Cinico hanno ora aggiunto in appendice al libro del Crönert (*Le Papyrus Bouriant n° 1, un cahier d'écolier grec d'Égypte*). Si tratta del quaderno di uno scolaro del III e IV secolo; a esercizi di scrittura, che consistono in serie ordinate alfabeticamente di parole monosillabe, bissillabe, trisillabe, quadrisillabe seguono motti celebri di Diogene, poi 13 versi del prologo alle favole di Babrio in testo migliore di quello che ci offrono i codici del medioevo. — Nell'opera del Crönert notiamo ancora la collezione delle testimonianze ercolanesi su Bione; il tentativo di dimostrare che tutte le contumelie contro i filosofi attribuite a Epicuro derivino da una lettera περὶ τῶν ἐπιτηδευμάτων, non autentica; l'interpretazione del pap. 1746 come di un esame critico del Peripato rodio quale fu al tempo degli ultimi Attalidi; lo studio di ricordi dalla vita di filosofi, quali sono conservati nel pap. 1040; la scoperta del nome del maestro di Virgilio, Sirone, nel papiro 312; la pubblicazione di notizie su filosofi ionici dal pap. 327 e di una serie di nomi di medici pitagorei dal pap. 1508. Ma molto di più si potrebbe rilevare; molto di più ha osservato

A. Körte in una sua recensione (*Gött. gel. Anz.*, 1907, 251-66) non scarsa certo di notizie e di ipotesi, ma un po', forse, troppo acre.

PAPIRI DI EGITTO.

*L'*ἠθικὴ στοιχείωσις *di Ierocle.* — H. v. Arnim, con l'aiuto di W. Schubart, pubblica dal verso di quello stesso papiro (Berl., 9780) che ci ha nel resto conservato il commento di Didimo a Demostene, il testo di una dottrina fondamentale dell'etica, come l'Arnim intende il titolo greco (*Hierokles' ethische Elementarlehre nebst den bei Stobäus erhaltenen ethischen Exzerpten aus Hierokles*, Berlin, Weidmann, 1906=*Berliner Klassikertexte*, IV, XXXVI+76 pp.). Ierocle lo stoico non è più uno sconosciuto da quando K. Prächter provò che i frammenti tramandati da Stobeo devono attribuirsi a lui, non a un omonimo neoplatonico. Il nuovo testo dà modo all'Arnim di rincalzare la dimostrazione con argomenti formali, con il confronto, cioè, stilistico e lessicografico. Anzi, secondo l'editore, la στοιχείωσις sarebbe il capitolo introduttivo a quell'opera morale, da un altro capitolo della quale, da quello περὶ καθηκόντων, sono desunti gli *excerpta* della Crestomazia. A questa supposizione, come a molte altre dell'Arnim, ha opposto buoni argomenti M. Pohlenz (*Gött. gel. Anz.*, 1907, 914-20), il quale ha anche di alcune parti dell'opera dato un'analisi assai diversa. Nel nostro testo dallo studio dell'anima umana nella vita embrionale si passa a ricerche sulla psicologia del bimbo appena nato; e si mostra come la percezione involva l'autocoscienza, come da questa nasca l'istinto di conservazione di sè medesimo, come questo si estenda ad amore degli uomini, cioè dell'uomo in quanto uomo. Di ogni proposizione si forniscono prove teoretiche e pratiche; non tutte, però, reggono e molte sono adoperate a sproposito; forse, come suppose l'Arnim, Ierocle

usò male dei classici della sua scuola e confuse ciò che nelle fonti era ben distinto. Il testo è pubblicato in *Abschrift* e *Umschrift;* brevi note a piè di pagina raccolgono la tradizione parallela; in calce sono ripubblicati i frammenti presso Stobeo e Suida.

Testi filosofici minori. — J. Bidez pubblica dal papiro British Museum, 275 (III sec. dell'era volgare) quel non molto che si può leggere di un trattato sui doveri e le virtù dei re (*Fragments d'un philosophe ou d'un rhéteur grec inconnu* in *Rev. de phil.*, 30, 1906, 161-71). Il Gomperz, a quanto dice l'editore, crede di riconoscere il Ciro di Antistene. C. Häberlin (*Rhein. Mus.*, 62, 1907, 154) crede invece che quei frammenti debbano attribuirsi ad Apollonio Siro, filosofo platonico del tempo di Adriano.

Sosilo. — U. Wilcken pubblica (*Ein Sosylos fragment in der Würzburger Papyrussammlung, Herm.* 41, 1906, 103-41) da un papiro di Würzburg (I sec.?) un frammento delle Ἀννίβου πράξεις di Sosilo, in cui è contenuta la narrazione di una battaglia navale nella quale, combattendo dalla parte dei Romani, si segnalarono i Massalioti. Il Wilcken pensa alla battaglia presso le foci dell'Ebro (217). Per particolari tecnici Sosilo confronta la tattica seguita da Eraclide di Milasa in un combattimento contro il re di Persia; il Wilcken pensa all'Artemisio, e suppone che la versione alla quale si attiene Sosilo e che sarebbe preferibile alla tradizione erodotea, risalga a un libro di Scillace di Carianda. F. Rühl (*Herakleides von Mylasa, Rhein, Mus.*, 61, 1906, 352-59) ha opposto a queste congetture che nulla prova che non si tratti, invece che dell'Artemisio, di battaglie combattute in Asia da Eraclide, ribelle per conto suo contro il gran re. Correzioni e aggiunte del Wilcken al suo articolo in *Herm.*, 42, 1907, 510-12. K. Prächter (*ibid.*, 150-52) ricostruisce la prima colonna del Pap. Berl. 8, mostrando che contiene citazioni platoniche.

Cronaca universale alessandrina. — Da un papiro della collezione Goleniscev A. Bauer (A. Bauer u. J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik* in *Wiener Denkschriften*, 51, 1906, 204 pp. e VIII doppie tavole a colori) pubblica i frammenti, ridotti in pessimo stato, di una cronaca universale alessandrina. Il confronto con opere simili bizantine ma in particolar modo con il così detto *Barbarus Scaligeri* (che è conservato, del resto, solo in versione latina) dà modo di colmare lacune, e aiuta pure lo studio della ricca e interessante, ancorchè non bella, illustrazione. L'editore dimostra che la cronaca fu scritta subito dopo il 412 dell'era volgare e che l'enumerazione tabellare (di narrazione non si può parlare) degli avvenimenti giungeva fino al 392; probabile è che l'autore sia il monaco Anniano. Della seconda parte del libro, nella quale lo Strzygowski studia sotto l'aspetto storico-artistico le illustrazioni, non è compito nostro parlare; solo vogliamo avvertire che vi si dà una lista, assai ricca, di disegni su papiro, dai Persiani di Timoteo in giù. Lo Strzygowski tende, come del resto da lui si doveva aspettare, a mettere in rilievo gli elementi egizi di questo sistema di illustrazioni a colori, che si contrappone all'arte ornamentale delle pergamene più tarde.

Poeti nella collezione di Berlino. — Di nessun dono dobbiamo essere grati al suolo egizio come dei canti, siano pure frammentari e lacunosi, di poeti classici ed ellenistici, che W. Schubart e U. v. Wilamowitz-Möllendorff presentano raccolti in due volumi della maggiore pubblicazione papirologica del museo di Berlino (*Griechische Dichterfragmente* I *Epische u. elegische Fragmente*, VII+136 pp. e II *Lyrische u. dramatische Fragmente*, II+160 pp.=*Berliner Klassikertexte*, V, 1-2). Non tutto è nuovo, ma anche quel poco che era già stato pubblicato riappare qui, grazie alle accurate collazioni e a supplementi congetturali nuovi, completamente trasformato. La parafrasi di una

poesia orfica sul ratto di Persefone (κάθοδος Κόρης?) fa vedere che questa era assai simile all'inno a Demetra omerico; tanto che il testo di questo si giova qua e là delle lezioni offerte dal nostro papiro, all'edizione del quale ha recato molti contributi F. Bücheler. Osservazioni supplementari a questo testo pubblica T. W. Allen (*A new Orphic Papyrus* in *Class. Review*, 21, 1907, 97-100) Dei versi 596-608 del Σ omerico un papiro berlinese dà una versione allargata con l'aggiunta dei versi che si leggono nei nostri codici dell' Ἀσπὶς Ἡρακλέως al numero 207-13, ma in forma molto diversa, e il papiro non è più antico del primo secolo a. C. Dei brani qui pubblicati dei cataloghi esiodei, il primo frammento, su Meleagro, è stato integrato con la solita arte dal Wilamowitz mercè l'aiuto della tradizione parallela, specie di Antonino Liberale. Un altro papiro contiene parti degli Ἑλένης μνηστῆρες: la prima sezione è costituita dalla fine della μνηστεία propriamente detta. La seconda sezione, o, possiamo dire quasi con sicurezza, il secondo libro parlava di un anno spaventoso, che dovette precedere di poco il principio della guerra troiana. Lo stile di questa seconda parte, enigmatico quasi quanto e come i responsi degli oracoli, fa pensare che il poeta non possa essere tutt'uno con l'autore del primo libro. Il Wilamowitz annoda ai testi ricerche mitografiche che gettano luce su parti della tradizione, che erano rimaste fin qui, se non nel buio, in penombra. Una ricollazione dei frammenti esiodei, al solito ricca di buon frutto, ha testè pubblicato W. Crönert (*Nachprüfung der Berliner Reste der Hesiodischen Kataloge*, in *Herm.*, 42, 1907, 608-13). Una congettura su un verso del frammento meleagreo comunica C. Robert (*ibid.*, 508-09). Un lungo brano di Arato può svegliare un certo interesse[1]; un passo da una

[1] Un altro frammento minore è stato pubblicato da un papiro del British Museum da A. T. Bell (*Class. Quartely*, I, 1907).

pergamena di Teocrito non insegna nulla di nuovo. Un foglio di pergamena ci dona due frammenti di un poeta ellenistico in esametri, come mostra la citazione di un verso negli scolii a Nicandro, di Euforione. La lingua è assai artificiosa, qua e là il senso addirittura oscuro. Si parla nell'un frammento del ritorno di Eracle su dall'Ade; nell'altro sono contenute imprecazioni, a ognuna delle quali si attacca, di solito in forma di comparazione, una storiella mitica. Il Robert (nell'articolo sopra citato) suppone che il maledetto sia Eracle, il maledicente Euristeo; e cerca di stabilire un nesso tra i due frammenti, supponendo che vada avanti quello che abbiamo considerato secondo. Un frammento di un altro poema epico, di una semplicità fresca e pure un po' studiata, ci riconduce ai tempi primi dell'ellenismo, al terzo secolo, e fa venire in mente lo pseudoteocriteo « Eracle presso Augia ». Un fedele porta all'amministratore dei beni di Diomede in Calidone, Fedone, la notizia che torbidi sono scoppiati in Argo durante l'assenza del signore; intorno ai particolari descrittivi è spesa molta cura. Seguono epigrammi noti e non noti, ma nessuno molto importante, e un passo di un cattivo manoscritto degli Alieutici di Oppiano. Epicedi per professori di Berito, su per giù del tempo di Libanio, sono più interessanti, non foss'altro perchè forniscono l'equivalente greco di certe composizioni di Claudiano e di Sidonio: grande uso di prosopopee di gusto dubbio, intonazione retorica, alternarsi di esametri, di distici, di trimetri, che annunziano vicine le lunghe composizioni bizantine in giambi, per es. di carattere didascalico.

Lunghi frammenti di Nonno confermano mirabilmente congetture di moderni, in parte assai ardite, e mostrano quanto poco legittima sia in certi casi la critica conservativa. In fine al fascicolo sono ripubblicati i frammenti del noto poema tra panegirico ed epico sulle vittorie di Germano contro i Blemmii (contributi notevoli alla lettura e all'integrazione ha ag-

giunto P. Friedländer); quel poco che si legge di un'altra poesia più francamente elogiativa e diretta a un duce della Tebaide; e il molto che s'intende di un carme diretto a un Giovanni, novello ἡγεμών, forse al Giovanni *praefectus praetorio*, a cui è indirizzato un editto di Giustiniano (538-39). Le tre poesie si rassomigliano, ma la prefazione in giambi dell'ultima la ricongiunge più strettamente con gli epicedi beritensi. Il bello è che qui all'encomio e alla narrazione epica s'intreccian suppliche; il poeta vuol essere liberato da esazioni indebite. Fin qui il primo fascicolo.

I frammenti di Alceo e di Saffo, che aprono il secondo, furono quasi tutti pubblicati precedentemente: che la revisione del papiro ha portato mutamenti in meglio della lezione, che anche i risultati più probabili della critica congetturale sono stati accolti nella nuova edizione, non c'è quasi bisogno di dire; un frammento non ancora noto di poesia lesbica, probabilmente di Alceo (9810) è pur troppo poco intelligibile e, quindi, difficilmente integrabile. Ma quello che più nel volume importa è Corinna: il papiro proviene da un bel libro del secondo secolo dell'era volgare (pap. 284); scolii, che in verità non fanno altro che spiegare qualche beotismo scelto a caso, qua e là accenti e segni di brevi e di lunghe: dunque, un'edizione dotta. Con questa indole del manoscritto si accorda bene l'uso dell'ortografia fonetica, che non può risalire a Corinna, ma deve dipendere da codici scritti verso la metà del terzo secolo. Con tutto ciò, se la fonetica, quale appare nel nostro testo, rappresenta uno studio tardo del beotico, beotica e beotica stretta, almeno comparativamente a Pindaro, rimane la lingua di Corinna, quand'anche le poesie si ritrascrivano nella grafia comune. Della prima poesia s'intende una scena; gli dèi, presiedendo le Muse, araldo Hermes, decidono di un ἀγών nel canto: Citerone, cantando della giovinezza di Zeus, riporta vittoria. Elicona, superato, afferra una

roccia; il monte cede; egli lo strappa via e lo getta su infiniti popoli. Nella seconda poesia il poeta 'Ακραιφήν, il rappresentante, cioè, dell'oracolo di Apollo Ptoo presagisce ad Asopo i destini gloriosi delle nove figlie, amate da dèi: i nomi delle fanciulle sono tutti di città. A trovare riscontri imperfetti alle due storie mitiche è stata necessaria al Wilamowitz molta dottrina: Corinna canta leggende beotiche, perchè a Beoti si rivolge, non, come Pindaro, agli Elleni.

Seguono, pubblicati da un manoscritto del quarto secolo, scolii e una elegia. Gli scolii, veri γρῖφοι con la soluzione in margine, continuano quanto a lingua e quanto a metro, l'arte di Timoteo; l'elegia è un po' di Senofane filtrato attraverso Senofonte: interessanti, null'altro. Il frammento di una tragedia, nel quale Achille incita Ulisse alla partenza e si parla di un viaggio navale verso Troia sotto la guida di Telefo, è dal Wilamowitz attribuito a Sofocle e collocato nell''Αχαιῶν σύλλογος: al testo si annodano importanti questioni di storia letteraria. Un brano dei Cretesi aumenta la nostra conoscenza dell'Euripide più caratteristico e men bello; Pasifae dimostra a Minosse che la colpa del peccato di lei è tutta sua: sferzate agli Orfici. Del Fetonte si è scoperto in un papiro degli ultimi tempi tolemaici (9771) quello stesso passo che era conosciuto dal palimpsesto Claromontano. Uno scolaro del Wilamowitz, il Krantz, ha contribuito un'emendazione bellissima. Gli altri frammenti di Euripide, appartenenti tutti ai drammi superstiti, o sono già noti o non valgono nulla. Dei brani di manoscritti aristofanei ha valore solo il papiro 231, che aiuta in qualche minuzia la critica del testo delle Rane e più degli Acarnesi, specie in quanto conferma congetture. Di due frammenti di commedia nuova interessa solo il secondo; si intende o si intravede che un giovane ha sposato in una città straniera ma ellenica una fanciulla ricca; che l'ha preceduta nel ritorno in patria; che è inquieto per il

suo ritardo. Si vede meglio che Moschione confessa al padre, uomo di mondo e indulgente, che in Efeso si è innamorato della figlia di un citarista ateniese Fania. Il lettore vien pure a sapere che Fania è ora vicino di casa del babbo di Moschione. Due florilegi del secondo secolo a. C. ci donano frammentini di comici e frammenti di Euripide: il tutto scelto, come ben s' intende in questa letteratura, per il suo carattere gnomico. Gli anapesti del papiro 9775 (secolo II a. C.?), pongono, più che non risolvano, problemi. Tutte le terre della Grecia, designate con circonlocuzioni facili a immaginarsi e a intendersi, lodano Omero; Ecuba va con fanciulle piangenti al campo dei Danai; Cassandra rivela il senso occulto degli antichi oracoli; tutto questo in monometri monotoni e con sgraziato accavallarsi d'immagini di cattivo ma di facile gusto. Analogie prossime mancano; il precedente lontano, ma pur tuttavia più vicino d'ogni altro è, secondo il Wilamowitz, Timoteo. Delle regole di metrica composte nel verso di cui si dànno regole (l'editore confronta Terenziano Mauro), di un tardo inno alla Fortuna, di un'ἐπαοιδή contro il mal di testa, sempre in versi; di pochi altri frammenti poetici non accade qui parlare. In tutto il volume, che è la pubblicazione papirologica di questi ultimi anni, dal Bacchilide del Kenyon in giù, più importante per la storia della poesia antica, appare ammirabile l'arte degli editori, ma in ispecie del Wilamowitz. Congetture, alcune buone, al primo fascicolo aggiunge A. Ludwich (*Berl. phil. Wochenschr.*, 1907, 380-89).

Frammenti di commedie. — P. Jouguet pubblica dei frammenti di una commedia da un papiro tolemaico (2ª metà III secolo?) proveniente da Ghoran (*Papyrus de Ghoran, fragments de comédies* in *Bull. de corr. hell.*, 30, 1906, 103-49); all'edizione hanno fornito contributi Fr. Blass, U. Wilcken, Ph-É. Legrand. Siccome vi è l'ἀναγνώρισις di un bimbo fratello o sorella di un Moschione, siccome questo nome

ricompare nell'Ὑποβολιμαῖος di Menandro, e siccome nel papiro si parla di una λαμπαδηφορία, quale soleva farsi alle piccole Panatenee, nelle quali il Moschione menandreo ebbe parte, nell'articolo di Jouguet si propone l'identificazione. Importante è la parola χοροῦ nel nostro manoscritto, ma strano è che il Jouguet non conosca quanto sulla sopravvivenza del coro scrisse recentemente A. Körte (*N. Jahrb. f. d. Kl. Alt.*, 5, 1900, 81-89). Da un altro papiro, forse pure del terzo secolo, lo stesso Jouguet (*ibd.*) pubblica, con l'aiuto di F. Blass, di M. Croiset, di U. Wilcken, di H. Weil, di Th. Reinach, frammenti di un'altra commedia. I soliti tipi: babbi, figlie sedotte, schiavi, ma l'integrazione è impossibile, come si vede dai risultati troppo diversi dei tentativi del Croiset e del Blass. Il *verso* dello stesso papiro contiene due prologhi, piuttosto scipiti, ma non senza interesse come esempi di difficili inezie.

Epigrammi mitologici. — O. Crusius e G. A. Gerhard pubblicano dal verso di un tardo (VI secolo) papiro di Heidelberg (1271) strani epigrammi mitologici (*Mythologische Epigramme aus einem Heidelberger Papyrus* in *Mélanges Nicole*, 616-24). Sono discorsetti di dèi ed eroi; gli argomenti i soliti del ciclo troiano. Accanto a ogni epigramma l'indicazione sommaria del contenuto. Particolarità metriche accennerebbero alla scuola di Nonno; saranno esercizi retorici in versi.

Frammenti di poeti classici. — Insignificanti frammenti di commedie conservate di Aristofane e dell'*Iliade*, e un pezzettino di comico, dal quale non si ricava nulla, pubblicano B. P. Grenfell e A. S. Hunt (*Some classical fragments from Hermupolis. Ibd.*, 211-13),

Prosa ritmica per l'avvento di Adriano. — Strano testo quello edito da E. Kornemann (Ἄναξ καινὸς Ἁδριανός in *Klio* 7, 1907, 278-88)! Febo Apollo, salito con Traiano al cielo

sul carro del sole, annunzia il nuovo regno di Adriano. Segue l'invito alla festa per l'ascensione al trono: le spese saranno sostenute dallo stratego. Il testo deve essere stato composto in Apollinopolis, pare da un sacerdote del dio sparviero Oro. P. M. Meyer suppone anche che dovesse esser recitato da un sacerdote travestito da dio.

Protoevangelium Jacobi. — E. Pistelli pubblica, oltre che da un papiro (v-vi secolo) del museo di Firenze frammenti greci di Giovanni, anche da un papiro fiorentino (iv secolo?) proveniente da Aschmunen, pezzettini assai male mutilati, del protoev. Jac. (*Studi relig.*, VI, 1906, 129-40).

Il sogno di re Nettonabo. — Nuova edizione del Leid. U. (U. Wilcken, *Der Traum des Königs Nektonabos* in *Mélanges Nicole*, 579-96). Le nuove letture confermano in gran parte le congetture del Wilamowitz. L'originale sarà egiziano, se pure il nostro testo deve considerarsi piuttosto riduzione che traduzione. Al Wilcken sarebbe riuscito di identificare chi scrisse il nostro ms. con uno dei κάτοχοι del Serapeo.

Anonymus Argentinensis. — La revisione del Wilcken (*Der Anonymus Argentinensis* in *Herm.*, 42, 1907, 374-418) toglie ogni fondamento alle deduzioni che dal tempo del libro del Keil in giù, si erano ritratte per la storia del quinto secolo dai frammenti papiracei di Strasburgo. Parole del papiro, che ritornano nello stesso ordine nell'orazione di Demostene contro Androzione, e che sono nel nostro testo adoperate come lemmi, mostrano che non di una scrittura storica si deve omai parlare, ma di un commento a quel discorso di Demostene. Le integrazioni del Keil cadono tutte. Il Wilcken supplisce in altro modo e cerca di ritrarre dal testo, inteso in modo così diverso, qualche notizia storica di più: i risultati sono più modesti, ma più sicuri.

Il papiro di Gurob e la terza guerra di Siria. — M. Holleaux, fondandosi sulla revisione del *Flinders Petrie Pap.* II, 45 comunicata in *Fl. P. Pap.* III, 144, lo ripubblica ancora una volta con supplementi suoi (*Remarques sur le papyrus de Gourob* in *Bull. de corr. hell.*, 30, 1906, 330-48): sotto il testo sono riportati passi di scrittori ellenistici, che confermano le integrazioni per quanto riguarda la lingua. Risultato storicamente importante è che ἀδελφή (col. I, 24) indica non la regina Laodice, ma la rivale Berenice, sorella di Tolemeo Evergete. Che l'autore del racconto sia appunto re Tolemeo? Anche è omai chiaro che tutti i fatti narrati avvennero in Siria, come avevano sostenuto il Wilhelm e il Beloch.

La tradizione omerica dei papiri. — Oltre le considerazioni di B. P. Grenfell e di A. S. Hunt nel volume degli Hibeh Papyri (v. sotto, colonna 179), è qui da registrare l'importante articolo di E. Hefermehl (*Studien zu den Homerpapyri I. Die Chryseisepisode und der Hymnus auf den Pythischen Apollon* in *Philol.*, 66, 1907, 192-201), che mostra come nel papiro fiorentino pubblicato in *Phil.*, 63, 1904, 473 seg. da A. Ludwich, alcuni versi dell'episodio di Criseide appaiono in una forma diversa dalla volgata, ma che è quella nella quale li lesse il poeta dell'inno ad Apollo. La bella scoperta porta un gran colpo alla teorica della « voralexandrinische Vulgata » difesa dal Ludwich, le cui dottrine sono anche fortemente combattute dai due papirologi inglesi.

Il mimo di Ossirinco. — S. Sudhaus (*Der Mimus von Oxyrhynchos* in *Herm.*, 41, 1906, 247-77) ripubblica con integrazione, commento, ricostruzione dell'azione scenica, valutazione storico-letteraria il mimo, o, così lo chiamerei io, lo scenario di Ossirinco. L'articolo ricchissimo non si può riassumere; la sagacia del Sudhaus vi si rivela impareggiabile. Non abbiamo potuto vedere la dissertazione lipsiense di G. Winter (*De mimis Oxyrhynchiis*, Lipsiae, 1906).

Didimo. — Non immediate relazioni hanno alla papirologia due lavori recenti del Wendland e del Nitsche su Anassimene di Lampsaco, più diretta il libro di P. Foucart (*Étude sur Didymus d'après un papyrus de Berlin* in *Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, 38, 1907, 27-218). Egli sostiene con ragioni non so se accettabili che il libro del Calcentero sia conservato nel papiro nella forma originale. Il critico francese rivendica al suo autore indipendenza di ricerca: secondo lui, che Dionigi di Alicarnasso citi gli stessi passi di Filocoro che Didimo, non basterebbe a provare una fonte media comune. La tendenza apologetica del Foucart pare esagerata. La parte più importante del lavoro è quella in cui il Foucart, servendosi delle indicazioni di Didimo specie per quanto riguarda la cronologia, cerca di provare l'autenticità d'orazioni demosteniche, che fino a ieri parevano false; p. e. la X e l'XI Filippica, il discorso περὶ συντάξεως, ecc. Qui il grande conoscitore della vita attica rivela tutta la dottrina che le epigrafi, ma non solo le epigrafi gli hanno fornita. La seconda parte discute a una a una, specie per quanto riguarda il loro valore storico, le citazioni di Didimo da scrittori anteriori; importanti le considerazioni sulla pace di Antalcida. Anche al testo il lavoro del Foucart, grande integratore d'iscrizioni, è riuscito utile; utilissima la ricollazione del Crönert (W. Crönert, *Neue Lesungen aus dem Didymospapyrus* in *Rh. Mus.*, 62, 1907, 380-89).

Catalogo di opere d'arte. — J. Nicole pubblica dal verso di un papiro ginevrino un elenco latino (II-III secolo) di opere di arte; il testo ha carattere letterario (*Un catalogue d'œuvres d'art conservées à Rome à l'époque impériale.* Genève, Georg, 1906, pp. 34). L'editore riconosce in una delle statue descritte l'Ercole Farnese, e con meravigliosa ingegnosità riesce a scoprire in uno dei frammenti il racconto di una visita di Apelle a Protogene, assai simile a Plinio XXXV, 81-83: galleria di pittura, dunque, e di scultura.

Nuovo frammento del papiro heidelbergense del Digesto. — Lo ha trovato C. Schmidt, lo inserisce al suo posto e lo pubblica G. A. Gerhard *Zum Heidelberger Digestenpapyrus* in *Philolog.*, 66, 1907, 477-80).

I papiri di Hibeh. — È uno dei volumi inglesi di papiri più ricco di testi letterari. Ai testi (*The Hibeh Papyri I*, edited by B. P. Grenfell and A. S. Hunt. London, 1906, XIV + 410 pp.) precede un'introduzione sugli scavi di Hibeh e sulla topografia della regione (anticamente Ἱππώνων ο Ἀγκυρῶν πόλις). Epicarmo, poichè i lettori lo trovano troppo lungo, compendia egli stesso le sue dottrine; evidentemente ci troviamo di fronte a uno dei tanti falsi ellenistici. Che il falsario abbia accodato l'un all'altro passi desunti anche dall'Epicarmo autentico, non si può escludere *a priori*. Questa che abbiamo dinanzi è l'introduzione a queste γνῶμαι. Il papiro è del 280-40 a. C. La forma ἔνο = ἔνι = ἔνεστι, che si trova in questo frammento, è suffragata di altri esempi nella tradizione glossografica da F. Solmsen (*Rh. Mus.*, 62, 1907, 320-21), che adduce anche esempi di ἔξο γνῶμαι doriche, assai malconce, anche nel papiro successivo; doriche, dunque epicarmee, cioè pseudo-epicarmee; se dalla stessa raccolta che è contenuta nel ms. precedente, non è facile dire. Alcuni trimetri tragici furono dal Blass attribuiti alla Τυρώ di Sofocle; perchè vi si parla dell'Alfeo e di Salmoneo, padre di Tiro e re dell'Elide; perchè c'è un accenno a cattivi sogni come nella tragedia, e per altre ragioni non sufficienti forse nè ognuna per sè nè nel loro complesso. Altri frammenti di tragedia sono attribuiti al Meleagro o all'Eneo di Euripide: non molto costrutto se ne ricava. Frammenti di una commedia furono dal Blass attribuiti a Filemone e più precisamente a una commedia che sarebbe l'originale dell'Aulularia;

ma le ragioni sono o errate o insufficienti, come rilevò subito F. Leo (*Philemon und die Aulularia* in *Herm.*, 41, 1906, 629-32). Il compianto Blass non potè opporre, se non ragioni, a mio credere, insufficienti (*Rh. Mus.*, 62, 1907, 101-7). Un altro brano di commedia, certo di νέα, per quanto lungo, è di tal sorta che non permette la ricostruzione. Due colonne di una orazione contro scrittori teoretici di musica rimangono interessanti anche per chi non creda che si debbano con il Blass attribuire a Ippia. Più sicuramente attribuita a Lisia (κατὰ Θεοζοτίδου) è un'orazione frammentaria contro un tale, appunto Teozotide, che voleva escludere i νόθοι e i ποιητοί dal sussidio che lo stato ateniese pagava ai figli dei soldati caduti in guerra. D'importante dal discorso si ricava che gli ἱπποτοξόται erano in quel tempo pagati meno che gli ἱππεῖς. Segue un altro discorso nel quale il Blass credette di riconoscere un esercizio retorico: incoraggia gli ateniesi a fare e a far presto. Che le condizioni descritte siano quelle dopo la morte di Alessandro e che l'oratore sia Leostene, è questa volta forse più che una vaga possibilità. Notevole che il papiro è assai antico (280-40 a. C.). Un frammento in cui si discutono opinioni di Democrito sul mare, è dal Blass, con il sostegno di un confronto molto probativo, attribuito a Teofrasto περὶ ὕδατος. Su detti di Simonide, residuo di un'antologia del tipo del nostro Stobeo, si è già trattenuto H. Richards (*The sayings of Simonides* in *Class. Quartely*, I, 1907, 97-100): il poeta v'è rappresentato, al solito, come perfetto uomo di mondo, vale a dire come uomo garbatamente scettico. Anche i frammenti di manoscritti di autori conservati in codici del Medioevo o del Rinascimento sono di grande valore per la critica del testo e per la storia della tradizione. Per Omero, cfr. sopra col. 176; un frammento dell'Ifigenia in Aulide conferma emendamenti, del resto generalmente accettati, di critici del XVIII e dà anche varianti migliori che non il testo ricevuto. Un lunghissimo brano della retorica ad Anassimene, importante anche per la data (285-50 a. C.), che esclude l'ipotesi di una falsificazione recente, mostra quanto poco valgano i nostri mss., del resto recentissimi, di quel trattato. Tra testi letterari e documenti tramezza un calendario astronomico composto evidentemente per fini didattici. Ragioni interne fanno supporre che esso sia stato scritto nel nomo arsinoitico verso il 300 a. C. da un scolaro di Eudoxo.

I documenti non si possono naturalmente riassumere; neppure, per riguardo allo spazio, indicare uno a uno. Piuttosto segnaliamo qualche notizia che dall'uno o dall'altro si ritrae. Il 28, che sarà stato scritto verso il 265 a. C., contiene un'ordinanza regia sull'amministrazione di una città greca in Egitto (Alessandria?); vi si parla dell'ordinamento a tribù. Da leggi di finanza dei primi tempi tolemaici (n. 29) si ricava che prigionieri erano dati in affitto come schiavi contro pagamento di un determinato canone. Nel n. 38 un capitano, per esimersi da responsabilità, giura che il suo bastimento si perdette per forza maggiore. Dai n. 67-68 si vede che le industrie tessili dovevano essere, almeno per la parte maggiore, monopolio di Stato. Assai interessante il n. 72 (dell'anno 241 a. C.); contiene la corrispondenza ufficiale intorno alla scomparsa del sigillo di un tempio. Pare che alcuni sacerdoti lo avessero trafugato per impedire al loro capo di improntare di esso una lettera nella quale li accusava. È nominato Manetone, forse il Manetone celebre. L'81 dà la prova che almeno nei tempi più antichi (238 a. C.) i κλῆροι dei soldati dopo la morte tornavano allo Stato. Il papiro 84 è il più antico documento datato (301) del regno del Σωτήρ. Eponimo è l'ἱερεύς, cioè il sacerdote di Alessandro, ciò che risolve la questione sull'antichità di questo culto. Per il n. 110 cfr. sotto, col. 189. Ai documenti pubblicati per intero e a quelli dei quali è stampato solo un transunto seguono tre appendici: la prima è uno

studio sul calendario macedone-egizio, fondamentale per la datazione dei papiri ma non riassumibile; la seconda riguarda le relazioni tra l'anno finanziario e un altro sistema adoprato insieme con il primo durante i regni del Filadelfo, del primo Evergete e del Filopatore. Le conclusioni sono circondate di riserve. La terza appendice contiene una lista dei sacerdoti di Alessandro: la tradizione vi è discussa con grande cura.

I papiri di Tebtunis. — La raccolta (*The Tebtunis Papyri*, II, edited by B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. J. Goodspeed, XV+485 pp., London, 1907) è formata di papiri trovati nelle case della città durante gli scavi nel 1899-900: non è tanto ricca nè di manoscritti letterari nè di documenti antichi quanto quella dei papiri di Hibeh, ma ha pure la sua importanza. Un frammento assai lungo (=IV 9-15) del testo greco di Ditti cretese (III secolo dell'era volgare) risolve definitivamente la questione intorno alla dipendenza del romanzo latino da un originale ellenico. Dal greco dipendono Malala, Cedreno e l'autore dell'ἐκλογὴ ἱστοριῶν in Cramer Anecd. Paris. II, 166 segg.; il latino, parafrasando, aggiunge ornamenti. Un papiro del II secolo a. C. contiene prescrizioni mediche. Di alcuni frammenti di calendario astronomico uno somiglia quanto al contenuto a certe tavolette demotiche che il Brugsch pubblicò nel 1856. Un brano di trattato sugli ἀποτελέσματα dei pianeti fa pensare a Vettio Valente (in corso di stampa a cura del Kroll). Ma v'è anche altro di bassa letteratura; non molto tuttavia.

Dei documenti tolemaici menzioniamo il 281 che mostra come la decima sulla vendita degli immobili andasse a profitto del tempio di Σοῦχος; una lettera (n. 283) nella quale un tale avverte la sorella che non può partire, perchè glielo ha proibito il dio Soknebtunis. In molto maggior numero e molto più importanti i documenti del tempo imperiale. Un

rescritto di Adriano (n. 286), molto strano, calma Apollonide, assicurandolo che Filotera, che ha in possesso i suoi schiavi, è un'ottima persona. Nel n. 287 i γναφεῖς e i βαφεῖς del nomo di Arsinoe (anno 168-69 d. C.) protestano contro un'indebita esazione di tassa sul mestiere: si vede che il χειρωνάξιον era pagato collettivamente dalla corporazione. Moltissimi testi trattano di preti del tempio di Soknebtunis, in greco Κρόνος: chiara ne risulta omai la procedura che si seguiva per la circoncisione dei giovani di casta sacerdotale. Alcuni documenti ci mostrano una specie di vendita al maggior offerente che lo Stato fa della dignità di προφήτης, alla quale andavano congiunte rendite non scarse. Un giuramento degli efebi di Alessandria (n. 316) mostra che sotto quel nome non si intendeva in Egitto quello stesso che in Atene: sono giovinetti e ragazzi di età molto differenti; ve n'è perfino uno di tre anni. Qualcuno tra i vari registri di tasse, di catasto, ecc. qui pubblicati è importante, perchè dà notizia di imposte non note, per es. di un μερισμοῦ ἔργων Κριοῦ (n. 352) che dev'essere un'imposta destinata a sostenere le spese di certi lavori, l'intraprenditore dei quali si chiamava con quel nome. Molti documenti privati: notevole uno (278) del 265 dell'era volgare in cui una donna agisce come κηδέστρια del fratello παρῆλιξ, cioè come *curatrix mente capti.* Parecchi contratti di *apprentissage;* in uno di matrimonio (n. 386) dell'anno 12 d. C. la dote è data in deposito al marito. Strana una lettera (407, anno 199 dell'era volgare), certo munita di carattere legale, di uno che fu già gran sacerdote del tempio di Adriano in Arsinoe: egli intima alla moglie e alla figlia di non opporsi all'emancipazione di alcuni schiavi; in caso che esse continuino a resistere, egli donerà al tempio di Serapide una certa proprietà destinata a loro. Chiudono il volume due appendici: nella prima è comunicato il testo del papiro British Mus. 372, che indica come si debbano

calcolare certe tasse; la seconda contiene uno studio sulla topografia del nomo arsinoitico: v'è, come s'intende, trattata anche la storia delle divisioni amministrative. Le liste alfabetiche dei villaggi e delle località rappresentano, pare, un progresso sullo studio del Wessely.

Documenti greci di Berlino. — Delle *Berliner griechische Urkunden* non è uscito in questi due anni, se non un fascicolo (IV, 4, 97-128, Berlin, Weidmann, 1907). Tutti i documenti sono questa volta trascritti da P. Viereck. Non si può riassumere una pubblicazione di soli testi, munita di qualche nota diplomatica.

Papiri di Strasburgo. — Non molti i documenti di questo primo fascicolo della raccolta (*Griechische Papyri der Kaiserl. Universitäts – und Landesbibliothek zu Strassburg i. E.* herausgegeben von Fr. Preisigke. Strassburg, 1906, 96 pp.), ma tutti pubblicati con grande cura e, dei pochi, molti importanti. Dal n. 1 si ritrae che Flavio Ariobindo fu imperatore, cioè antimperatore, in Egitto sin dal 510. Il n. 5 è il verbale del giudizio di un prefetto; l'ἀρχιδικαστής figura come pubblico ministero, ma forse è piuttosto da considerare come il rappresentante dell'οὐσία imperiale, giacchè si tratta di un tale costretto, pare indebitamente, a lavorare terreni pubblici. I n. 6, 7 e 8 ci permettono di stabilir meglio la cronologia degli imperatori e rispettivamente degli antimperatori Gallieno, Vallabatho e Claudio. Nel n. 22 è tra l'altro un rescritto imperiale del 200 in cui alla questione sulla proprietà di una casa si applica il principio della *praescriptio longi temporis* (di dieci anni *inter praesentes*, di venti *inter absentes*). Qualche altro testo della stessa collezione comunica U. Wilcken (*Aus der Strassburger Sammlung* in *Archiv f. Papyrusforsch.*, IV, 1907, 115-47); segnaliamo gli atti ufficiali del villaggio di Nesyt (200 d. C.): interessante che Ἡφαιστίων ὁ καὶ Ἀμμωνικὸς βασιλικὸς γραμματεύς nella sua qualità di διαδεχόμενος τὰ κατὰ τὴν στρατηγίαν diriga una lettera a se stesso in quanto βασιλικὸς γραμματεύς. Un altro documento fornisce ancora un esempio di *divisio parentum inter liberos.*

Papiri di Lipsia. — Pubblicazioni così ricche (*Griechische Urkunden der Papyrussammlung zu Leipzig* mit Beiträgen von U. Wilcken herausgegeben von L. Mitteis. Leipzig, Teubner, 1906, VIII, 380 pp.) offrono contributi anche alla *prosopographia imperii romani.* Qui molti e molti documenti si rannodano alla persona di Flavio Isidoro, alto impiegato (ὀφφικιάλιος τάξεως ἡγεμονίας Θηβαΐδος, βεννεφικιάριος, ἀπὸ βενεφικιαρίων) e grande proprietario di terre; egli figura in molti atti giuridici a volte come agente per conto proprio, a volte anche come pubblico ufficiale; una volta anche come accusato: durante una spedizione militare in Siria, probabilmente quella di Valente (373), erano stati rubati danari, dei quali egli era, pare, responsabile: fu assolto; di nuovo processato, egli invoca (n. 34) la *res iudicata.* Anche si ritrovano personaggi di una stessa famiglia o evidentemente imparentati con gente nominata in papiri di altre raccolte; cosicchè di parecchi si possono omai determinare le relazioni di parentela. Ma l'interesse maggiore della pubblicazione, ch'è dovuta a un giurista, è nei materiali forniti alla storia del diritto e dell'amministrazione. Poco, al solito, poniamo in rilievo. Il n. 29, un testamento del tempo di Diocleziano, mostra ancora le forme del vecchio testamento greco. Il n. 33 (del 368 d. C.) mostra che non solo l'imperatore ma qualsiasi giudice poteva accordare la *reparatio temporum* (ἀνανέωσις τῶν χρόνων), e questo anche per due volte. Moltissimi processi verbali di dibattimenti giudiziari: la lingua ufficiale è il latino; latino parla dunque il magistrato rivolgendosi al suo *officium*, e in latino sono riportati i nomi dell'accusato, dei testimoni, degli avvocati, ecc., e un *dixit* è premesso alle parole di ciascuno, che sono però riprodotte come furono pronunziate, in greco.

Alludiamo in ispecie al celebre processo (n. 40) dello schiavo Acholio già pubblicato e discusso in *Arch.*, 3, 106 seg. Il n. 43 (IV sec.) è il più antico esempio di *episcopalis audientia*. Dal n. 54 si rileva che il χρυσὸς τιρώνων non era una tassa che si pagava per essere dispensati dal servizio, ma una tassa che serviva per l'equipaggiamento dei soldati. Il n. 63 (dell'anno 388) persuade ad ammettere una spedizione di Teodosio in Africa contro Massimo. La recensione di P. M. Meyer (*Berliner phil. Wochenschr.*, 27, 1907, 545-60) porta contributi nuovi al testo e all'interpretazione giuridica.

Papiri fiorentini. — Le pubblicazioni dell'Accademia nostra non sfigurano nè per la copia del materiale nè per il modo nel quale è elaborato, neppure se si pongano a confronto con le grandi raccolte straniere. Pur dei molti noi non possiamo notare che molto pochi documenti. (*Papiri greco-Egizi, I. Papiri fiorentini.* Documenti pubblici e privati dell'età romana e bizantina per cura di G. Vitelli, Milano, Hoepli, 1906). Dal n. 3 si ricava come fossero i κωμάρχαι a designare sotto la loro responsabilità gli operai, che dovevano essere mandati a lavorare nelle cave di alabastrina; la nomina ufficiale spettava allo stratego, ma questo si atteneva al προσάγγελμα dei comarchi. Il papiro 17 (del 381) porta testimonianza di un contratto agrario a mezzadria. Il papiro 36 contiene un'istanza al prefetto, perchè costringa a mantenere una promessa di matrimonio. Nel n. 44, contratto diagrafario, si stipula che, invece d'interessi, i debitori daranno il figlio al creditore affinchè lavori per conto di questo; διαγραφαί, o per sè stanti, o combinate con altre forme di contratto abbondano in questa più che in ogni altra pubblicazione; è addirittura sorprendente l'uso che da tutti si faceva dei conti correnti presso case bancarie, tale e tanto che ha appena riscontro nell'Italia di oggi. Nel n. 50, atto di divisione di un fondo, nel fare le parti, si tien conto della distribuzione delle piante utili. Abbondano anche i registri fondiari. Notevole un atto di divorzio (n. 93) per la forma quasi pretensiosamente letteraria: a turbare le nozze è entrato in mezzo niente meno che uno σκαιὸς πονηρὸς δαίμων; e sì che il divorziante è un giovane di fornaio. Nel n. 99 i genitori di un ragazzotto prodigo e discolo fanno istanza allo stratego perchè pubblichi nell'albo una diffida ai possibili creditori. Più strano di tutti un processo verbale di un'udienza del prefetto, discusso subito dopo la prima pubblicazione dal Mitteis, in *Zeitschrift der Savigny Stiftung*, 26. È un processo per esercizio arbitrario delle proprie ragioni: l'accusato, Fibione, aveva, pare, senz'altro fatto arrestare il debitore. Il prefetto sentenzia che l'obbligazione è nulla per la *praescriptio longi temporis;* quanto alla pena di Fibione, egli lo potrebbe far frustare, ma gli fa grazia: il tutto in una forma, che pare qua e là quasi umoristica. Il male è che il testo è anche assai lacunoso.

Papiri di Magdola. — Un altro ne pubblicano P. Jouguet e G. Lefebvre (*Papyrus de Magdola* in *Mélanges Nicole*, 281-88); al solito tolemaico (del 221 a. C.). Una donna si rivolge, come di rito in tempi così antichi, al re perchè le sia fatta giustizia: in un villaggio in cui era straniera fu aggredita da una donna, cacciata dal bagno, arrestata; e per uscir di prigione ha dovuto anche rilasciare una veste. Una nota di seconda mano raccomanda di riconciliare le donne, e, quando questo non riesca, di mandarle dinanzi ai λαοκριταί. Th. Reinach dà una nuova restituzione del papiro 35 di Magdola (*Les juifs d'Alexandronnèse*, ibd., 451-59). Il documento (del 217 a. C.) è importante anche perchè mostra come anche in una piccola borgata fosse una sinagoga, ciò che prova quanto mai fitta fosse la popolazione giudaica in Egitto. Altre letture, integrazioni e interpretazioni di papiri di Magdola già editi

propongono U. Wilcken (*Zu den Magdola Papyri*, in *Arch. f. Papyrusforschung*, 4, 1907, 47-55) e J. P. Mahaffy (*Magdola Papyri XXXII, e XI*, ibd., 56-59).

Epistolario di un comandante romano nell'Egitto. — D. Comparetti pubblica frammenti di un copialettere del secondo secolo dell'èra volgare (*Epistolaire d'un commandant de l'armée romaine en Égypte* in *Mélanges Nicole*, 57-83). Si tratta sempre d'una requisizione di camelli per una πορεία, d'ordine dell' ἡγεμών; per il nolo delle bestie è corrisposto pagamento. Siccome si parla di βαρβαρική ξενία, il Comparetti pensa alla spedizione in Mauritania sotto Marco Aurelio. A. Stein (*Zu Comparettis Militärurkunde*, in *Arch. f. Papyrusf.*, 4, 1907, 156-57) sostiene contro il Comparetti che il papiro deve porsi nel 203: ragione l'identificazione di un Diogneto con la persona nominata in un documento pubblicato in *Herm.*, 23, 593.

Pubblicazioni papirologiche minori. — Passo sotto silenzio quegli studi dei quali ha reso conto L. Cantarelli (*Ausonia*, 2, 1907, 76, 77, 79). J. Goodspeed pubblica tavolette di legno scoperte in Egitto una cinquantina d'anni sono dall'Abbott, un'iscrizione, alcuni pochi papiri del tempo di Aureliano; cose tutte di non grande importanza (*Documents in the Museum of the New York Historical Society* in *Mélanges Nicole*, 177-191). Altri pezzettini di papiro raccoglie pure lo stesso studioso in un altro articolo uscito alla luce quasi contemporaneamente (*A group of greek papyrus texts*, in *Classical Philol.*, 1, 1906, 169-75). Più importante la διαγραφή che si ricompone da pap. Thule 3 + Flor. 46, e ch'è pubblicata da W. Schubart e G. Vitelli e corredata di note giuridiche da O. Gradenwitz (*Eine neue διαγραφή aus Hermupolis* in *Mélanges Nicole*, 193-210). Nella stessa raccolta C. Wessely pubblica una scheda di censimento (*Instrumentum census anni p. Chr. n. 245*, ibd. 555-59). Una revisione parziale di E. O. Windstedt indebolirebbe singolarmente l'autorità delle collazioni che il Bernardakis pubblicò del commento a Sabino (*Notes from Sinaitic Papyri*, in *Classical Philol.*, 2, 1907, 201-07). Importanza, più che altro, metrologica ha il testo edito da P. Jouguet e J. Lesquier (*Plan et devises de travaux de l'an 27 de Ptolémée Philadelphe*, in *Comptes rendus de l'Acad. d. Inscript.*, 1906, 231-36); l'argomento è discusso anche da Th. Reinach (*Notes de métrologie ptolémaique*, in *Revue des ét. grecq.*, 19, 1906, 389-93). Note critiche al *corpus pap. Hermopolit.* pubblica P. Viereck in *Berl. philol. Wochenschr.*, 27, 1907, 971-79. Citiamo ancora O. Schulthess (*zu BGU, I, 347*, in *Arch. für Papyrusf.*, 4, 1907, 168), E. Fränkel (*zu n. 735 der Oxyrhynchus Pap. IV*, ibd., 171) e U. Wilcken (*zum Leidensis Z*, ibd., 172).

I prefetti di Egitto. — L. Cantarelli si propone di ricostruire *la serie dei prefetti di Egitto*. La prima parte (*Memorie dei Lincei*, 1906, 48-118) va *da Ottaviano Augusto a Diocleziano*, dal 30 a. C. al 288 dell'era volgare. Precede all'elenco la lista e la valutazione delle liste messe insieme da più antichi, dal Labus in giù. Intorno al nome di ogni prefetto è raccolta e discussa la tradizione, molto sparsa: anche molto disperse sono le pubblicazioni critiche delle quali il Cantarelli si vale con erudizione mirabile.

Suppliche presentate direttamente all'imperatore. — P. M. Meyer (*Zwei Immediateingaben an den Kaiser aus dem Jahre 202* in *Klio* 7, 1907, 130-37) raccoglie i pochi esempi di documenti di tal sorta; oltre quelle presentate a Severo e a Caracalla durante un loro soggiorno in Egitto ve ne sono due altre di Ermupoli consegnate in Roma a Gallieno da Aurelio Pluzione, e qualche altro esempio postdioclezianeo.

Posta tolemaica. — Nei papiri di Hibeh è anche conservato (n. 110) il registro di una stazione postale. Il documento e ora studiato da persona assai pratica, per ragioni professionali, anche di posta moderna, da Fr. Preisigke (*Die ptolemäische Staatspost* in *Klio* 7, 1907, 241-77). Il registro dev'essere stato scritto verso la metà del terzo secolo: i direttori della stazione, due fratelli Φοῖνιξ figli di un Eraclito, dovevano essere non funzionari di stato ma ricchi proprietari sottoposti a una liturgia. Il Preisigke mostra che la posta era riservata alla corrispondenza ufficiale del governo, che il servizio era terrestre e non fluviale, e che, oltre questa per gli *espressi*, ci doveva essere anche una posta ordinaria a dorso di camello. Anche l'orario e il turno di servizio dei postini è ricostruito dal Preisigke. Già prima M. Rostowzew (*Angariae*, ibd., 6, 1906, 249-58) aveva riconosciuto nelle obbligatorie prestazioni postali dell'Egitto ellenistico il ponte di passaggio tra l'ἀγγαρήιον, posta persiana, e l'*angaria* degli ultimi tempi imperiali. Già dai tempi alessandrini impiegati e soldati avevano il diritto di chiedere per i loro fardelli l'aiuto di coloro che abitavano lungo la via, e di requisire animali da trasporto. Chi non ne possedeva pagava come corrispettivo una tassa in danaro.

Amministrazione dei villaggi egiziani. — La studia N. Hohlwein (*Administration des villages égyptiens à l'époque gréco-romaine* in *Musée belge* 10, 1906, 38-58 e 160-71). οἱ ἀπὸ τῆς κώμης sarebbero quelli tra gli εὐσχήμονες che erano inseriti nella lista dei liturgi, che il κωμογραμματεύς trasmetteva allo stratego, e questi faceva vistare dall'epistratego. Le funzioni molteplici del κωμογραμματεύς si possono tutte ricondurre al suo carattere d'impiegato finanziario del governo centrale. Sono anche studiate le funzioni dei πρεσβύτεροι, collegio liturgico che rappresenta il villaggio di fronte al potere centrale, e che è incaricato, come tale, dell'esazione di certe imposte. Anche il servizio di polizia è minutamente studiato.

Banche ellenistiche. — In qual modo una di esse tenesse il suo libro di cassa, è mostrato da Fr. Preisigke (*Zur Buchführung der Banken*, in *Arch. f. Papyrusf.* 4, 1907, 95-114), che riconosce nel pap. Fayum 153 un estratto appunto da un libro mastro. Il documento è interessante, anche perchè mostra come con puntualità diversa nei diversi mesi procedesse il pagamento di una tassa ch'è probabilmente la capitazione.

Contratti tolemaici. — P. M. Meyer (*Zum Rechts- und Urkundenwesen im ptolemäisch-römischen Aegypten*, in *Klio*, 6, 1906, 420-65) studia le forme e le formule di essi. Si distingue il documento singrafofilacico e il contratto notarile agoranomico. La forma consueta fra privati nel periodo tolemaico è la prima; συγγραφή indica prima documenti demotici o in traduzione e contratti singrafofilacici, poi, dal I secolo av. Cr. in giù, anche contratti agoranomici non omologici ma in forma di lettera. Nel tempo romano la parola indica ogni contratto agoranomico, anche se in forma omologica. Il Meyer si occupa anche delle relazioni tra scrittura interna e scrittura esterna nei documenti, e mostra come questa prenda a poco a poco sempre più importanza a scapito di quella.

Ordinamento giudiziario tolemaico. — R. Taubenschlag (*Die ptolemäischen Schiedsrichter*, in *Arch. f. Papyrusf.*, 4, 1907, 1-46) si domanda come mai nell'Egitto ellenistico non sia lecito allo stratego di procedere a giudizio contumaciale, e crede di risolver la questione riconoscendo a quel magistrato solo carattere di arbitro. L'indagine darebbe, secondo il Taubenschlag, gli stessi risultati anche quanto all'epistratego, all'epistate del nomo, all'economo e a parecchi altri funzionari. P. M. Meyer (*Klio*,

7, 1907, 289-91) oppone a questa un'altra spiegazione che appare meglio confortata da paralleli romani; allo στρατηγός competerebbe la parte del processo ch'è *in iure*; per quella *in iudicio* egli rimanderebbe al δικαστήριον. Questo nel III sec. av. Cr.; più tardi ordinamento amministrativo e ordinamento giudiziario andrebbero man mano confondendosi.

Diritto familiare. — J. Lesquier analizza il formulario degli atti di divorzio (*Les actes de divorce gréco-égyptiens*, in *Rev. de philol.*, 30, 1906, 5-30); grande importanza ha la restituzione della dote. — E. Weiss studia l'istituto della *tutela* (*Zum gräko-ägyptischen Vormundschaftsrecht*, in *Arch. f. Papyrusf.* 4, 1907, 73-94). In caso che il marito premuoia, ἐπίτροπος dei figli minorenni è la moglie insieme con persona di sesso maschile scelta dal marito. Il κύριος per le donne è un'importazione ellenica, forse del tempo del Filopatore; ma non divenne generale se non nel I sec. av. Cr. La donna chiede al re di sceglierle un κύριος e indica chi ella desidererebbe; per il re lo nomina lo stratego. Più tardi nel periodo romano decidono i magistrati del villaggio, e il κύριος è nominato a volta a volta per ogni singolo atto. S'intende che egli non sostituisce mai l'attrice, ma integra l'imperfetta capacità giuridica della donna.

Successione ereditaria. — La trattazione sistematica dell'argomento vasto e complicato è opera di un giovanissimo studioso italiano. (V. Arangio-Ruiz, *La successione testamentaria secondo i papiri greco-egizi.* Napoli, Pierro, 1906, pp. XIII-310). Un libro di tanta mole e di tanta ricchezza non si può riassumere in breve. La introduzione sul diritto ereditario dell'antico Egitto, se pure non rappresenta studi originali, era necessaria in ispecie per mettere in luce quel singolare istituto che è la *divisio parentum inter liberos* che si riflette così vivamente in forme particolarissime nel diritto greco-egizio anche assai tardo. Anche

quello che si dice nelle relazioni sull'ἔγγραφος e l'ἄγραφος γάμος ha la sua importanza per il diritto ereditario. Notevole che almeno nel periodo ellenistico non v'è una vera e propria *institutio heredis*; κληρονόμος è quello ch'è stato onorato del maggior legato. È possibile la sostituzione di erede, sia nella forma volgare, sia in quella pupillare. Giuridicamente interessante la comminazione di una multa testamentaria a chiunque cerchi d'impedire l'applicazione delle disposizioni del testante. L'Arangio discerne e distingue le varie forme di testamento e studia il formulario (a p. 126 un'interpretazione ingegnosa di ἐν ἀγυιᾷ riferito allo studio del notaio). In certe severe disposizioni sui testimoni necessari all'atto il nostro studioso vede reazione di consuetudini giuridiche locali sul diritto ellenistico. Anche il testamento segreto olografo è preso in considerazione; più l'Arangio si ferma su quella singolare istituzione che è il testamento congiuntivo di due coniugi. La *divisio parentum inter liberos* è, come abbiamo detto, studiata con singolare amore; e così pure quella figura giuridica non dissimile che si trova nelle συγγραφοδιαθῆκαι attive e passive. L'Arangio risolve (contro il Mitteis) in senso affermativo la questione della revocabilità di tali disposizioni testamentarie annesse all'atto di matrimonio. Tra atti di carattere prevalentemente romano è studiata con somma cura la traduzione greca del testamento di Gaio Longino Castore. Strano che ancora il testamento di Colluto (460 d. C.) presenti il carattere di un testamento ellenistico. Di un testamento greco-romano, quello celebre di Acusilao, si occupa G. Bortolucci (*Studi romanistici* [Padova, Gallina, 1906, 128, pp.], 57-82): lo ripubblica e lo correda di raffronti greci e romani: secondo il Bortolucci, il testamento sarebbe valido, in quanto sarebbe considerato come fidecommesso. Un altro studio contenuto nello stesso volume (*Manumissione parziale dello schiavo comune*, pp. 5-56) mette pure a contributo i materiali forniti dai papiri.

Fideiussione. — Lo stesso Bortolucci (*La fideiussione nell'Egitto greco-romano*, in *Bull. dell'Istit. di diritto romano*, 17, 1906, 265-316) contrappone le forme più libere dell' ἐγγύη greca e greco-egizia alla più rigida fideiussione romana, e mostra come a poco a poco quella prenda ad esercitare influsso, prima che sul giure, sulla giurisprudenza di Roma, come d'altra parte le consuetudini ellenistiche reagiscano in Egitto contro l'introduzione del diritto romano. Nel diritto dei papiri al fideiussore non compete il *beneficium excussionis;* al creditore è lasciata la scelta tra l'esperimento dell'azione reale contro il *fideiussore* e l'esperimento dell'azione personale contro il debitore. Il Bortolucci si trattiene anche a lungo sulla *mutua fideiussio* (ἀλληλεγγύη).

Cessione. — La possibilità della cessione di un credito certa per Atene e probabile anche per Orcomeno e Amorgo si deve riconoscere secondo L. Wenger anche nel diritto dei papiri (*Die Zession im Rechte der gräko-aegyptischen Papyri*, in *Studi per Fadda* [Napoli, Pierro, 1906] IV 79-97); da formule di uno dei pochi contratti conservati si rileva che anche in Egitto, come in Roma, il diritto del cessionario si svolse dall'*actio mandata*, che il vero abilitato all'azione giuridica era quindi il cedente.

Rappresentanza. — L'esposizione sistematica di L. Wenger (*Die Stellvertretung im Rechte der Papyri*, Leipzig, Teubner, 1906, pp. IV-277), tratta non solo di rappresentanza diretta e indiretta, ma anche di ciò che in tedesco si dice Organschaft, dell'agire, cioè, di impiegati in luogo dello stato, della città, di ogni altra persona giuridica che non sia tutt'uno con persone reali. Il secondo concetto, distinto ai nostri occhi moderni, si riconduce al primo nel pensiero degli antichi. Il Wenger studia, a uno a uno, tutti i casi in cui la rappresentanza è concetto indispensabile all'interpretazione dei nostri documenti: dai più semplici, p. e. quello in cui uno qualsiasi *solvit obligationem* in luogo dell'obbligato (una rappresentanza di tal sorta, se rappresentanza si può dire, sarebbe possibile anche in diritto romano), a casi complicatissimi. Molti esempi offre la amministrazione delle finanze, dove spesso l'esattore ha veste di rappresentante del contribuente di fronte allo stato, di rappresentante dello stato di fronte al contribuente; molti il diritto processuale, dove quanto alle donne si riscontrerebbe e la sostituzione diretta del κύριος e l'integrazione della difettiva capacità giuridica della donna da parte di questo (μετὰ-Handeln). E quel ch'è più notevole, perchè più lontano dal diritto romano, è ammessa la rappresentanza diretta anche nel contrarre obbligazioni. Secondo il Wenger al grande sviluppo, che quest'istituto prese nell'Egitto ellenistico e romano, ha contribuito la scarsità degli schiavi, dai quali a Roma il padrone soleva farsi rappresentare.

Prezzi di viveri. — C. Barbagallo studia in due articoli prezzi di viveri nell'Egitto greco-romano. (*I prezzi dei grani nell'età Tolemaica*, in *At. e R.*, 9, 1906, 252-68 e *I prezzi delle frutta nell'antichità classica*, in *Xenia Romana*, [Roma-Milano, Albrighi, 1907], 35-44).

Studi sulla lingua. — Non posso che notare E. Mayser (*Grammatik der griech. Papyri aus der Ptolemäerzeit, I Laut- und Wortlehre*. Leipzig, Teubner, 1906, pp. XIV-538). La recensione di H. Meltzer (*N. Jahrb. f. d. kl. Alt.* 19, 1907, 675-80) combatte, e mi sembra a ragione, certe spiegazioni un po' troppo sofistiche di fatti che intenderebbe facilmente chiunque ammettesse un contributo, sia pur secondario, della Ias alla formazione della Κοινή. Importanza, pure, più che per altro, per la storia della lingua e in particolar modo appunto per lo studio della κοινή ha la silloge di lettere tolemaiche edite dal Witkowski (*Epistulae pri-*

vatae graecae quae in papyris aetatis Lagidarum servantur, ed. St. Witkowski, pp. xxvi-144). Ricchissima è la bibliografia premessa ai testi, copiosissimi i raffronti lessicali, morfologici, sintattici raccolti nelle note esegetiche a piè di pagina. Oltre l'indice lessicale, è aggiunto al libro un indice grammaticale, che forma un ottimo prontuario tabellare della grammatica della lingua viva ellenistica.

Il libro nell'antichità. — Il libro di W. Schubart (*Das Buch bei den Griechen und Römern. Eine Studie aus der Berliner Papyrussammlung*, Berlin, Reimer, 1907, pp. 159) ha fini popolari; ma porta, come si poteva aspettare dal conservatore dei papiri berlinesi, parecchio di nuovo, parecchio almeno che non era stato raccolto nei loro libri dal Birt e dal Dziatzko. Noto, tra l'altro, la narrazione, quasi drammatica, della lotta tra rotolo e codice, la storia dei più antichi codici di papiro, la distinzione cauta tra esemplare di commercio e copia privata.

Roma, 25 ottobre 1907.

GIORGIO PASQUALI.

MITI E RELIGIONI.

(ROMA E IMPERO ROMANO).

Dei certi e dei incerti. — Esaminato in genere il processo per cui l'uomo dalla sensazione prodotta dagli stimoli esterni sugli organi del senso giunge alla rappresentazione delle cose, e dalle varie rappresentazioni al concetto, per tornare poi, pensando per concetti, a richiamare le rappresentazioni, il Domaszewski, appoggiandosi all'opera dell'Usener: *Die Götternamen*, segue tale processo in ispecie nella formazione della credenza in esseri soprannaturali presso i Romani. Egli dimostra come l'uomo, avendo coscienza di produrre mutamenti in se stesso con una risoluzione della propria volontà, è indotto ad attribuire i mutamenti che si avverano nelle cose del mondo esterno a cause della stessa natura, a cause volenti, o numi. Anche l'uomo è sottoposto al potere dei numi, e cerca perciò di renderseli propizi. Poichè il nume è affatto indeterminato nella sua natura, e riconoscibile solo nella sua potenza, che in un istante appare e scompare quando avvengono mutamenti nelle cose, e poichè per una determinata azione che l'uomo compie, le potenze si manifestano in una serie di momenti, i Romani invocarono le potenze in fila dal principio alla fine dell'azione. Tali divinità, che i pontefici chiamavano *proprii dii, qui singulis actibus praesunt*, sono oggetto di venerazione per lo più solo nelle litanie, o *indigitamenta:* ma può darsi che un dio momentaneo si sciolga dalla serie, e diventi oggetto di venerazione speciale.

Ma più importanti che le potenze degli dei momentanei sono quelle che appaiono come manifestazioni costanti di un nume, la luce del cielo per esempio. Le potenze persistenti sono oggetto di venerazione persistente, e portano all'idea di una causa persistente, ad una stretta circoscrizione del *numen*, che si distingue da tutti gli altri esseri divini. Circoscritto il nume, si scoprono in esso sempre nuove attività, come nel cielo la formazione delle nuvole, il cadere della pioggia, il lampo, il tuono: attività che prima apparivano come potenze momentanee di numi indeterminati: si giunge così alla formazione del concetto di una sostanza volente, cioè di una persona, che spande la luce, unisce le nuvole, fa cadere la pioggia, scaglia il fulmine: al dio personale, al *deus*, che ha delle proprietà, una delle quali designa il più chiaramente la sua essenza. Al dio personale si attribuirono infine anche qualità morali, e un proprio carattere. La venerazione della luce del cielo prevalse su tutte le altre, e portò alla concezione dell'universo. La luce, che penetra tutte le cose del mondo, fece sorgere il pensiero di una grande correlazione

della natura, di un continuo avvicendarsi di tutte le cose sotto il cielo: Giove divenne il reggitore dell'universo: gli altri dei acquistarono un rapporto di dipendenza da lui, e si formò un regno degli dei ad immagine dello stato umano. Ma neanche giunti a questo punto gli dei romani acquistarono la piena personalità degli olimpii d'Omero: la credenza romana non conosce relazioni di famiglia tra gli dei, e gli uomini li invocano nelle preghiere come *pater* e *mater* unicamente a designare la propria sottomissione al loro volere, poichè la rigida obbedienza che domina i rapporti di famiglia dei Romani, la *pietas*, è pur caratteristica della romana *religio*.

Determinata così l'essenza della divinità romana, l'autore fissa il concetto di dei *certi* e *incerti*. Lo studio di un passo di Tito Livio, in cui è tramandata una disposizione del diritto pontificale romano, rende possibile all'autore di stabilire che *dei certi* sono quelli, da cui soli può provenire una determinata potenza. Ma non sempre è riconoscibile il dio, da cui una potenza emana: le stesse potenze, esercitate da vari numi, possono fondersi in una nuova figura di divinità con proprio *numen*. Così, allo stesso modo che i corpi passano dallo stato gassoso invisibile e impalpabile allo stato liquido, e poi al solido, per tornare gas di nuovo, i singoli infiniti numi momentanei si raggruppano e si condensano in dei determinati e personali, per sciogliersi ancora nelle singole proprietà dei numi. (Alfred von Domaszewski, *Dei certi und dei incerti*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, 1907, pp. 1-17).

Le feste del calendario romano sono raccolte dal Domaszewski in cicli, ognuno dei quali comprende una festa principale e altre minori che si raggruppano intorno ad essa. Così, per esempio, in luglio si collegano con le *Neptunalia* le *Lucaria* e le *Furrinalia*, che si riferiscono tutte al culto delle sorgenti; in agosto alle *Consualia* le *Volcanalia* e le *Opiconsivia*. Per lo più il nome di un dio determina quello della festa principale, mentre le altre feste celebrano ciascuna una determinata potenza del dio. Oltre queste feste, tutte disposte in cicli di tre, che tutte cadono in giorni dispari, l'A. ne riconosce altre, originarie di un tempo più antico, che non sono regolate dalle stesse leggi. E le feste romane hanno fondamento naturalistico. La celebrazione di esse comincia in dicembre con la adorazione delle forze che durante l'irrigidimento dell'inverno preparano nuova vita per l'anno nuovo. Al principio del corso del sole si venera il dio, che determina dal principio ogni divenire. E così via via si venerano le divinità che si pensa spieghino la loro potenza nei vari mesi: in giugno, per esempio, sono venerate le divinità del fuoco del cielo e della luce del cielo: le feste del luglio sono intese a impedire il disseccarsi delle acque, così pericoloso nel cuor dell'estate: in agosto, quando i prodotti dell'anno sono già al sicuro, si supplica il dio che li ha donati di non volerli distruggere; le feste dell'ottobre tendono ad assicurare la prosperità dell'anno seguente con riti augurali. (Alfred von Domaszewski, *Die Festcyclen des römischen Kalenders*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, X, 1907, pp. 333-344).

L'origine del culto dei Lari. — Contro il Wissowa, il quale afferma che il culto dei Lari non ha alcun rapporto col culto dei morti, e che i Lari sono i protettori del fondo rustico, il Samter riprende a sostenere con nuovi argomenti l'opinione già espressa nel suo: *Familienfesten der Griechen und Römer*.

Egli sostiene che un culto del Lare del singolo fondo o della casa non esiste: nella cappella compitale sono venerati insieme i Lari dei terreni adiacenti. Il singolo Lare ha il suo culto solo nel focolare: egli è il protettore non già del fondo, ma della famiglia, con cui emigra, se essa lascia la casa. Probabilmente il Lar è per i Latini quello che

per i Greci è l'ἥρως ἀρχηγέτης, il capostipite della famiglia, che si venerava nel focolare. (ERNST SAMTER, *Der Ursprung des Larenkultes*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, X, 1907, pp. 368-392).

L'aspetto primitivo della figura di Giove Feretrio è ricostruito dal Pinza sul rituale paludamento del *Pater patratus*, che in origine dovette simulare il dio. Tale immagine, costituita da un manichino vestito di abiti di lana, ornato di una corona di rami frondosi, con in una mano uno scettro e nell'altra un'arma di pietra simboleggiante il fulmine, l'A. fa risalire al tempo in cui i Latini si trovavano in piena età della pietra. (G. PINZA, *Intorno ad un passo di Svetonio, in rapporto colla primitiva imagine di Giove Feretrio*, in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Serie V, vol. XVI, fasc. 6-8, 1907, pp. 491-518).

Nel culto di Marte in Roma il Tomassetti riconosce, due aspetti che corrispondono ai culti di Marte Quirino e di Marte Gradivo di Servio: quello di dio primitivo, residente e perpetuo, protettore e difensore dei raccolti e dei campi, e quello posteriore di divinità condottiera della milizia mobile conquistatrice. Molte tracce del culto di Marte egli trova nei nomi di chiese di Roma: dell'oratorio di San Marziale, della chiesa di Santa Marta nell'antico Campo Marzio, della chiesa di Santa Martina nel Foro di Augusto, della chiesa di San Martino papa e San Martino vescovo sull'Esquilino, e nota che entro la città si contano circa 42 tra chiese e oratori sacri a Santa Marta, San Marziale e San Martino, certo perchè assai diffuso vi era il culto di Marte. Sul Celio, al posto dell'antico Campus Martialis, o Lateranensis, il vero campo militare dei Romani, nel medio evo era la chiesa di San Gregorio in Martio.

Poichè l'ara di Marte nel foro romano è

rotonda come quelle delle divinità cosmogoniche Terra, Sol, Luna e Vesta, e pure rotondo è rappresentato il tempio capitolino di Marte Ultore sopra un denario di Augusto, il Tomassetti ritiene che anche Marte fosse in origine una divinità cosmogonica. (GIUSEPPE TOMASSETTI, *Il culto di Marte in Roma*, in *Dissertazioni della pontificia Accademia romana di archeologia*, serie II, t. IX, 1907, pp. 225-239).

Spoglie e trofei. — Nei mucchi di armi di nemici uccisi, che si depositavano in un luogo consacrato, perchè uno scrupolo religioso impediva al vincitore di servirsene, il Reinach trova la forma originaria dei trofei. Più tardi ci si contentò di purificare gli oggetti del bottino, consacrandone solo una parte agli dei. Partendo da queste premesse il Reinach spiega la vecchia leggenda romana di Tarpea. Di essa, gli storici riportano parecchie varianti: il solo punto su cui tutti sono d'accordo è il genere di morte di Tarpea. Quando i Romani non avevano ancora tempî, la rupe Tarpea era il luogo consacrato ove si accumulavano, intangibili, le spoglie prese in guerra. Quando l'uso di formare simili mucchi sparì innanzi a quello di sospendere le armi dei vinti nei tempî, si suppose che l'eroina locale fosse morta soffocata sotto gli scudi, e s' inventarono cause che giustificassero un castigo così crudele. Così, secondo il Reinach, quello di Tarpea è un mito nato da un rito. (SALOMON REINACH, in *Comptes-rendus de l' Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 487 e 495-496).

Rhea Silvia e Ῥέα Ἰδαῖα. — L'esame della tradizione leggendaria relativa a Silvio o Iulo figlio di Enea porta il Costa a queste conclusioni: che nella leggenda primitiva fu innestato lo sdoppiamento della personalità di Ascanio-Ilo in Ascanio padre e Ilo = Iulo figlio; che la gens albana Silvia fu creata per effetto della traduzione dell'appellativo ἰδαῖα (ὀρεῖα) in Silvia per Rhea e del suo riferimento ad un ca-

postipite figlio o nepote di Enea; a porre approssimativamente intorno al 200 av. Cristo la data della sovrapposizione della leggenda frigia di Rhea Idaea alla prima versione dell'origine dei gemelli da Ilia, la conseguente identificazione di questa con quella, e la connessione con essa della gens Silvia. Contro il Costa, il Costanzi sostiene l'origine italica della figura e del nome di Rea Silvia. Il Costa riprende a sostenere l'opinione già espressa, ribattendo le ragioni del Costanzi e chiarendo meglio alcuni punti. (GIOVANNI COSTA, *Rhea Silvia e* Ῥέα Ἰδαῖα, in *Rivista di storia antica*, XI, 1907, 2, pp. 237-245; VINCENZO COSTANZI, *L'italicità di Rea Silvia* in *Atene e Roma*, anno X, 1907, N. 103-104, pp. 232-235; GIOVANNI COSTA, *L'italicità di Rea Silvia*, in *Rivista di Storia antica*, anno XI, 1907, 3-4, pp. 931-633).

Pila Horatia e Pilumnoe Poploe. — Secondo A. J. Reinach il nome di *Pila Horatia* non deriva da *pilum*, come vuole la tradizione che fa capo a Ennio, secondo la quale con tal nome sarebbe stato designato il trofeo innalzato dall'Orazio vincitore con le armi dei Curiazi: anzi non esiste alcun rapporto tra la Pila Horatia e il *pilum*, arma. Pila Horatia e Tigillum sororium (come in Grecia σανὶς e δόκανον) non sarebbero che i primitivi simboli della coppia divina, che ebbe più tardi i suoi altari congiunti sotto il nome di Iuno Sororia e di Ianus Curiatius, il culto dei quali era affidato alle due genti rivali degli Horatii e dei Curiatii.

Del *Pilumnoe Poploe* del carme saliare poi, a cui molti moderni, accettando una spiegazione di Festo, hanno ritenuto equivalente in latino classico *pilati populi*, dà tutt'altra interpretazione. Pilumnus è il dio del *pilum*, istrumento agricolo, come Picumnus è il dio del *picum*, e come il pilum e il picum, l'istrumento da taglio e quello da punta, sono associati nella vita e nella venerazione del popolo, così sono associati gli dèi che li personificano, Pilumnus e Picumnus. Pilumnoe poploe sono poi le genti di Pilumnus, l'aristocrazia dei Quiriti considerati sotto l'aspetto non di guerrieri, ma di pacifici agricoltori. (A. J. REINACH, *Pila Horatia et Pilumnoe Poploe*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, LV, 1907, pp. 317-346).

Ritratti di Re Nemorensi. — Il Granger crede di riconoscere i ritratti di due personaggi che rivestirono la carica di *rex Nemorensis* nell'erma doppia scoperta nel 1885 nell'area del tempio di Diana a Nemi, in cui tutti finora avevano ravvisato le personificazioni di due divinità acquatiche. (FRANK GRANGER, *A portrait of the rex Nemorensis*, in *Classical Review*, vol. XXI, 1907, N° 7, pp. 194-197).

Sacrifici in occasione di viaggi. — Tra altre osservazioni su Plauto, Louis Havet nota, a proposito dei versi 150-151 del *Rudens* di Plauto, che i sacrifici in occasione di viaggi avevano luogo al levar del giorno, e chi prendeva parte al *prandium* che seguiva tale sacrificio faceva un bagno la sera della vigilia. (LOUIS HAVET, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1907, p. 99).

Atti dei fratelli Arvali. — Dall'esame delle cariche pubbliche sostenute da personaggi menzionati come membri del collegio negli *Acta fratrum Arvalium*, il Groag è indotto a riferire all'anno 44 di C. il frammento del C. I. L. VI, 2032, che l'Henzen attribuiva ad uno degli anni tra il 43 e il 48, e ad uno degli anni 41, 43 o 45 il frammento del C. I. L. VI, 32349-2035 che l'Henzen poneva tra il 50 e il 54. (EDMUND GROAG, *Zu den Arvalakten unter Claudius*, in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, X, I, 1907, Beiblatt, pp. 33-36).

Il culto degli alberi. — Al suo lavoro su *I boschi sacri dell'antica Roma*, pubblicato nel

Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma del 1905, lo Stara-Tedde ne fa seguire un altro, in cui studia l'evoluzione del culto degli alberi negli ultimi secoli dell'impero e nell'età di mezzo.

Dalle testimonianze degli scrittori, specie ecclesiastici, dalle leggi canoniche, dai decreti imperiali e regi, la sopravvivenza del culto degli alberi è attestata ininterrotta in Italia fino al principio del secolo XI.

Le autorità ecclesiastiche, non contente di comminare gravi pene spirituali agli adoratori degli alberi, distruggono boschi e alberi sacri, e spesso sostituiscono all'antico culto pagano il culto di santi, specie quelli di San Silvano e di San Silvestro, che si prestavano per il loro nome, e quello di Maria Vergine, atto più di ogni altro a purificare i luoghi contaminati dalla religione dei pagani. Molte tracce dell'antico culto degli alberi l'A. riconosce con A. De-Gubernatis (*La mythologie des plantes*) nelle tradizioni e nelle costumanze popolari d'Italia, e nel nome *lucus* che, trasformato in vari modi, ricorre assai di frequente nella toponomastica italiana. (G. Stara-Tedde, *Ricerche sulla evoluzione del culto degli alberi dal principio del secolo IV in poi*, in *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1907, pp. 129-181).

Il sincretismo religioso. — Lo studio delle iscrizioni latine di età imperiale che si riferiscono al culto di divinità porta il Macchioro alla conclusione che, contrariamente a quanto apparirebbe dai testi degli scrittori satirici e dei cristiani, i quali avevano gli uni e gli altri ragioni diverse di esagerare, e di svisare il carattere della religione romana, nel mondo pagano romano non si ebbe mai un vero sincretismo religioso, salvo forse in pochi grandi centri che si trovavano in condizioni eccezionali. Nelle iscrizioni in cui sono menzionate più divinità, di varia origine o natura, non si hanno casi di sincretismo, in cui la fisionomia delle varie divinità si perde, ma piuttosto casi di politeismo, in cui le divinità restano distinte. Dall'esame delle iscrizioni provenienti dall'Italia meridionale in cui sono menzionate divinità, l'autore è indotto ad ammettere, almeno per questa parte del mondo romano, i fatti seguenti: 1° predominio assoluto dei culti greco-romani sugli orientali; 2° passaggio di stranieri ad essi culti; 3° permanenza della primitiva distribuzione dei culti; 4° accentramento di culti esotici in centri di storia e cultura esotica. (Vittorio Macchioro, *Il sincretismo religioso e l'epigrafia*, in *Revue archéologique*, 1907, I, pp. 141-157, 253-281).

Dei culti pagani nell'impero romano, e precisamente nelle province dell'impero che chiama latine per opposizione alla Grecia propriamente detta e all'Oriente ellenizzato tratta il Toutain in un'opera che è e vuole essere, come l'autore dichiara nella prefazione, di storia e non di scienza delle religioni. I problemi di storia religiosa di cui egli si propone lo studio sono: diffusione nell'impero della religione romana, e specialmente dei culti ufficiali dello stato romano; sopravvivenza nelle province delle religioni nazionali e locali; relazioni religiose tra le varie parti del mondo romano. Perciò, per studiare l'evoluzione storica dei culti, diversa secondo le regioni, trova necessario distinguere nel mondo romano tre parti principali: l'Italia, la Grecia e l'Oriente, le province latine. Da queste ultime incomincia la trattazione. Nelle province latine egli distingue quattro classi di culti: 1° culti ufficiali dello stato romano: culto di Roma, delle divinità imperiali, delle divinità capitoline e culti annessi; 2° culti della religione romana, o più esattamente della religione greco-romana, quale era costituita verso l'età di Cesare e d'Augusto; 3° culti di origine orientale; 4° culti di origine locale che esistevano nelle province prima della conquista romana. Delle due prime classi di culti il Toutain tratta diffusamente in questo primo

tomo della prima parte dell'opera. (J. Toutain, *Les cultes païens dans l'empire romain*, Première partie: *Les provinces latines*, t. I: *Les cultes officiels; les cultes romains et greco-romains*, Paris, Leroux, 1907, pp. v-472, nella « Bibliothèque de l'École des Hautes Études, *Sciences religieuses* », vol. XX).

Tempio di Saturno in Tunisia. — Il Carton rende noti i risultati delle sue ricerche intorno al tempio di Saturno tra le rovine dell'antica *colonia Thuburnica*, presso Gardimaon, in Tunisia. Il tempio fu distrutto dai Bizantini, ma rimase parte della stipe votiva, tra cui specialmente notevoli le stele con iscrizioni, che l'A. pubblica. (Carton, *Note sur la découverte d'un sanctuaire de Saturne dans la « colonia Thuburnica »*, in *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 380-384).

Culti greci e romani in Gallia. — Lo studio delle figure di divinità rappresentate in rilievo su di una colonna destinata a sostegno di un'immagine di Giove, scoperta nel 1905 sul territorio del campo romano di Magonza, porta il Maas a conclusioni diverse da quelle cui erano venuti il Körber e il Domaszewski. Le figure più importanti sono rappresentate sul basamento: Hermes accolto da una divinità femminile, che l'A. chiama Emporia, personificazione dell'*emporium*, in presenza del genio del luogo, rappresentato da un serpente, Athena armata sacrificante innanzi a Tyche, Zeus, Heracles. Zeus, Athena, Heracles costituiscono un'antica triade greca, e precisamente dorica: mostrano quindi la provenienza della colonna da una città di culto dorico. Sul fusto della colonna, oltre la iscrizione dedicatoria, e le figure di parecchie divinità greche, è il genio dell'imperatore Nerone tra due Lari, il che mostra che chi offriva la colonna apparteneva a una città romana, e di sentimento romano fanno testimonianza pur le immagini di Honos e di Virtus. Tali indizi portano l'autore a ritenere la colonna dedicata dai cittadini di *Arelate, colonia Iulia Sextanorum* prima chiamata, come colonia greca, Helina, che al tempo di Cesare succedette per importanza a Massalia, città di diritto romano e di cultura, e in sostanza anche di religione, greca. L'iscrizione porta la dedica dei *canabarii* a Giove Ottimo Massimo per la salute dell'imperatore Nerone. Secondo il Maass, i canabarii di Magonza sono non già i *cives Romani Mogontiaci*, ma un collegio di mercanti, residenti nelle *canabae*, cioè nell'*emporium* di Magonza, ma Arelatesi, almeno in massima parte. Gli artisti dei rilievi della colonia sono pur menzionati: « Samus et Severus Venicari filii sculpserunt »: di questi nomi Venicarus è ritenuto d'origine celtica, Severus è latino, Samus è forma greca dorica: anche questo riporta alla città di Arelate, di fondazione dorica.

Anche le feste della Gallia meridionale, il cui nome ci è conservato in latino, l'A. riconosce originarie della Grecia. (Ernst Maass, *Die Griechen in Südgallien*, VII-VIII, in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, Band X, erstes Heft, Wien, 1907, pp. 85-117).

Le religioni orientali nel paganesimo romano. — Sotto questo titolo il Cumont pubblica il contenuto di due serie di conferenze, da lui tenute nel 1905 al Collegio di Francia e a Oxford, in cui tratta dell'imporsi dello spirito religioso e mistico dell'Oriente alla antica società romana. Se l'Occidente aveva maggior importanza militare, in Oriente, anche prima che Costantino vi trasportasse il centro di gravità della potenza politica, era l'industria e la ricchezza, l'abilità tecnica e la produttività artistica, l'intelligenza e la scienza, e la storia dell'impero durante i tre primi secoli dell'èra nostra si riassume in una « penetrazione pacifica » dell'Oriente in Occidente. Perciò la propagazione dei culti orientali è un fenomeno

particolare di tutta una lenta metamorfosi, che si opera nelle istituzioni politiche, nel diritto privato, nella scienza, nelle lettere, nelle arti, nell'industria. L'Oriente ellenizzato s'impone in ogni campo con i suoi uomini e le sue opere, ma in nessuno la sua azione è così decisiva come nella religione, poichè giunge finalmente alla distruzione radicale del paganesimo greco-latino. Dopo aver trattato delle fonti letterarie, epigrafiche ed archeologiche, ed aver dimostrato quali cause provocarono la diffusione dei culti orientali, l'autore esamina in particolare quei culti che successivamente si introdussero e si propagarono dall'Asia Minore, dall'Egitto, dalla Siria e dalla Persia, per giungere a determinare in qual modo essi trasformarono l'antica religione, e quale forma le avevano data al momento della sua lotta suprema contro il cristianesimo, di cui i misteri asiatici, pur opponendovisi, avevano favorito l'avvenimento. (*Les religions orientales dans le paganisme romain* – Conférences faites au Collège de France en 1905 par FRANZ CUMONT, Paris, Leroux, 1907, pp. XXII-333, in *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de vulgarisation*, t. XXIV).

Del bosco sacro della ninfa Furrina si occupano, illustrando ampiamente gli oggetti e le iscrizioni in esso scoperti, il Gauckler, il Clermont-Ganneau, il Saint Clair Baddeley, l'Hülsen. Un'iscrizione votiva in greco, che nell'estate del 1906 si rinvenne insieme con parecchie altre iscrizioni e con avanzi architettonici in Roma, sul versante orientale del Gianicolo (v. Gatti in *Notizie degli scavi*, 1906, p. 248, e in *Bullettino comunale*, 1906, p. 332), mostra che ivi era il *lucus* sacro a Furrina, e tale testimonianza trova conferma nelle indicazioni topografiche che ci sono tramandate a proposito della fuga di Caio Gracco, che nel bosco sacro di Furrina appunto trovò la morte. Secondo il Gauckler la fine tragica di C. Gracco indusse i Romani a considerare il *lucus Furrinae* come luogo nefasto, e a trasformare in Furia la ninfa romana, adottando una falsa etimologia del suo nome: l'Hülsen invece crede oramai impossibile discernere la natura primitiva della dea per il sincretismo del suo culto con culti orientali. Infatti parecchie iscrizioni latine e greche trovate nella villa Sciarra mostrano che nell'età imperiale ebber ospitalità nel bosco di Furrina parecchie divinità sire: Iupiter Keraunios, Iupiter Heliopolitanus, Adados, Iupiter Maleciabrudis, il quale ultimo, ignoto fin qui, il Gauckler identifica col dio locale, o Malec, della città sira di Iabruda, spiegazione che il Clermont-Ganneau non accetta, perchè non si hanno altri esempi del titolo di Malec combinato con un nome di luogo, come si usa quello di Baal. Nell'iscrizione greca di un blocco di marmo il Gauckler crede di riconoscere la dedica di una fontana derivata da un personaggio sacerdotale di nome Gaionas, siro, per i bisogni del culto di un santuario: il Clermont Ganneau vi crede indicata la destinazione del blocco alla *defixio*, o κατάδεσμος: i fogli di piombo contenenti la maledizione, come spesso si mettevano nelle tombe, affinchè i morti li facessero pervenire alle divinità infernali, in questo caso sarebbero stati ricevuti in un foro praticato nel blocco per cadere in una fossa al disotto, e a tale ufficio sarebbe ben scelto il bosco di Furrina, che la tradizione popolare assimilava alle Furie. L'Hülsen infine ritiene che il blocco fosse destinato all'uso di coperchio di un *thesaurus*. (PAUL GAUCKLER, *Le bois sacré de la nymphe Furrina et le sanctuaire des dieux Syriens au Janicule à Rome, in Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 135-159 e in *Bullettino comunale*, 1907, pp. 45-81; CLERMONT GANNEAU, *Sur les inscriptions du « Lucus Furrinae »* in *Comptes-rendus* ecc., 1907, pp. 250-258; SAINT CLAIR BADDELEY, *The grove of Furrina* in *Athenaeum*, aprile 1907, pp. 417-418; CHRISTIAN HUELSEN, *Der Hain der Furrina am Janiculum* in *Mittheilungen des Kais. deutsch. arch. Inst.* Röm. Abt. XXII, 1907, 3, pp. 125-254).

Il culto della dea Caelestis. — Testimonianze epigrafiche inducono il Frère a ritenere che la dea Caelestis, la quale presenta parecchi punti di contatto con la Magna Mater, ebbe ierofanti dei due sessi, che dai nomi conservati nelle iscrizioni appaiono schiavi, o in ogni caso persone di umile condizione, almeno nel III secolo.

In tale momento al progresso irresistibile del Cristianesimo il Paganesimo risponde con un ultimo sforzo, e perciò si appoggia su quei culti che soli erano capaci di soddisfare ai nuovi bisogni delle coscienze: i culti orientali. Non mai il culto di Caelestis fu così in onore come alla fine del III secolo. (Henri Frère, *Sur le culte de Caelestis,* in *Revue archéologique,* 1907, II, pp. 21-35).

Un'iscrizione votiva a Teutates incisa sopra una stele che si trovò a Roma nel 1885, in occasione dei lavori per l'apertura di via Tasso (C. I. L. VI, 31182) è studiata dal Carcopino sotto l'aspetto epigrafico (Jérôme Carcopino, *Inscription à Teutates* in *Revue des Études anciennes* IX, 1907, 3, pp. 265-266 e tav. XV).

Mercurio tricefalo. — Salomon Reinach riprende una questione già agitata, tra gli altri, dal Longpérier, dal de Witte, dal Mowat, dal Bertrand e da lui stesso: quella delle divinità tricefale che sono rappresentate in molti monumenti greco-romani, per cui finora non era stato proposto un nome. Il Reinach riconosce in esse il tipo gallico di Mercurio, che presenta analogia coll'Erme tricefalo che si venerava in Grecia nel VI secolo avanti Cristo.

I rozzi scultori della Gallia del I secolo dell'èra nostra copiarono quegli antichi simulacri del dio invece che quelli dell'arte greco-romana probabilmente perchè ai loro occhi l'antichità li rendeva più venerabili. È per altro evidente che le idee religiose dei Galli dovevano implicare l'esistenza di una divinità del commercio e delle strade concepita come tricefala. Poichè il Mercurio della Gallia è rappresentato con una grande borsa, l'A. crede che l'attributo realistico della borsa che appare in immagini romane di Mercurio, sia passato al Mercurio greco-romano dal Mercurio celtico. Ma Mercurio appare nell'arte gallo-romana anche sotto altri aspetti: il Mercurio gallo è polimorfo, poichè la concezione assai larga che aveva di lui la religione indigena concordava solo in parte con quella del Mercurio italico e dell'Ermete greco: sui monumenti, esso deve tanto più rivestire aspetti variati perchè ogni tradizione figurata mancava in Gallia e gli artisti del primo secolo dovettero ora ispirarsi direttamente alla leggenda, ora cercare modelli nelle arti classiche. Sui blocchi scoperti nella demolizione dell'Hôtel Dieu il Reinach ritiene sia rappresentato il disarmo del Marte gallico alla presenza del gran Mercurio tricefalo, in memoria probabilmente del disarmo della Gallia avvenuto sul príncipio del regno di Tiberio. Alla stessa epoca e a commemorazione dello stesso fatto, il Reinach attribuisce anche altri bassorilievi che furono scoperti pure a Parigi. (Salomon Reinach, *Mercure tricéphale,* in *Revue de l'Histoire des Religions,* LVI, 1, 1907, pp. 57-82).

Dis Pater-Cernunnos e la Terra Madre il Gassies riconosce accoppiati in un altare di arte greco-romana. Egli ritiene che in questa coppia debbano riconoscersi i più antichi dei della Gallia, nati dal suolo o personificanti il suolo stesso, creatori di uomini, di animali e di piante (G. Gassies, *Groupe de Dis Pater-Cernunnos et de la Terre-Mère* in *Revue des Études anciennes* IX, 1907, 4, pp. 364-368).

Il monumento dei nauti parigini. — Secondo il Pachtère e il Jullian, nell'iscrizione del monumento dei nauti Parigini *Caesare* è non un ablativo, ma un dativo; significa quindi la dedica a Tiberio, oltre che a Giove; il dono offerto è un enorme *torques,* quali i Galli sole-

vano offrirne agli dèi e agli imperatori divinizzati; i bassorilievi formano una sola scena, rappresentante l'offerta fatta all'imperatore dai membri della corporazione, dai *nautae*, che, essendo in funzione religiosa, sono vestiti e armati secondo i riti arcaici. Sembra che la corporazione fosse anteriore all'epoca romana: il bassorilievo rappresenterebbe una scena di carattere affatto gallico, ma svoltasi probabilmente a Roma in onore di un imperatore e di Giove (De Pachtère et C. Jullian, *Le monument des nautes parisiens* in *Revue des Études anciennes*, IX, 1907, 3, pp. 263-264 e tt. XI-XIV).

Mitologia romana. — Nei tre fascicoli del *Mythol. Lexicon* del Roscher usciti nel 1907, sono particolarmente notevoli per la mitologia romana quelli su *Pomona* (Wissowa), *Populus* (Höfer), *Portunus* (Wissowa), *Praesidia arcana urbis* (Roscher), *Proserpina* (Carter), *Providentia* (Peter), *Proxumae* (Ibm). (W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, fascicoli 54-56, III, pp. 2721-3200, Leipzig, Teubner, 1907).

Dell'ultimo volume del Pauly-Wissowa, interessano la religione romana e dell'impero romano gli articoli *Epidius* (Münzer), *Epona* (Keune), *Equirria* (Wissowa), *Erredici* (Ihm), *Error* (Waser), *Erulus* (Rossbach), *Erusenus* (Cumont), *Esel* (Olck), *Esquilinus lucus* (Hülsen), *Esumus* (Ihm), *Esus* (Ihm), *Ethausva* (Samter), *Etnosus* (Ihm), *Etrusca disciplina* (Thulin), *Euan* (Samter), *Evocatio* (Wissowa). (Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, VI[1], pp. 1535, Stuttgart, 1907).

Del fascicolo 40° del Daremberg-Saglio, noto gli articoli *Prodigia* (Bouché-Leclercq), *Proserpina* (Cahen), *Providentia* (Blanchet), *Pudicitia* (Decker), *Pullarii* (Saglio), *Puteal* (Hild), *Quinquatrus* (Hild), *Quirinus*, *Quirinalia* (Hild). (Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, fasc. XL, t. IV, part. 1, pp. 657-808, Paris, Hachette, 1907).

Nei fascicoli del 1907 del dizionario epigrafico del De Ruggiero sono gli articoli *Curia* (Gervasio), *Cuslanus* (de Ruggiero), *Custos* (de Ruggiero), *Cymbalum* e *Cymbalistriae* (de Ruggiero), *Cyprius* (de Ruggiero), *Damascenus* (de Ruggiero), *Damona* (de Ruggiero), *Dea Syria* (Cesano), *Decemviri sacris faciundis* (de Ruggiero), *Gesahenae* (de Ruggiero), *Giarinus* (de Ruggiero), *Gilva* (de Ruggiero), *Giridavenses* (de Ruggiero), *Gordianus Nepos* (Costa). (Ettore de Ruggiero, *Dizionario epigrafico di antichità romane*, vol. II, pp. 1373-1504 e vol. III, pp. 513-572, 1907).

L. Morpurgo.

RECENSIONI.

G. De Sanctis, *Storia dei Romani*. Torino, Fratelli Bocca, 1907, vol. 2.

L'opera che si presenta al giudizio degli studiosi non segna che il principio di un grande lavoro sintetico sulla storia di Roma dalle origini alla caduta dell'impero, limitandosi per ora allo studio delle vicende storiche che corsero dagl'inizi *alla conquista del primato in Italia* (264 a. Cr.). Orbene un'opera siffatta, diciamolo subito, è un audace tentativo e quando anche non avesse alcun pregio basterebbe ciò solo per rendere benemerito l'autore degli studi di storia romana. Ed è un'audacia tanto più, quanto meno sembrava possibile un lavoro di sintesi sull'antica Roma dopo il Mommsen che, chiudendo il periodo de' tentativi più o meno felici fatti prima di lui sulla pseudostoria della città, pareva aver monopolizzato gli studi di storia romana e averne reso il cammino inaccessibile per la paura, fino ad un certo punto ridicola, con cui i cultori delle cose romane vi si arrischiavano. Ma l'opera del De Sanctis à un'altra audacia, quella che le deriva dalle relative innovazioni con cui si presenta di fronte all'opera del dotto tedesco e, quasi ciò non bastasse, dal fatto che essa sorge dopo che sul campo degli studi di storia romana aspra e varia si agitò la critica. Ora trovare per un lavoro di carattere sintetico la via adatta, vagliare le tendenze più o meno diverse, tentare un'accomodamento là dove *les accommodements* si trovano difficilmente, costituisce un grado notevole di coraggio, ed è bello che proprio ad un romano questa qualità non sia mancata.

Ma, benchè nova e audace, l'opera, secondo me, à un difetto, per dir così, d'origine: quello, cioè, di non essere assolutamente necessaria. Siamo noi giunti a tal punto negli studi della storia di Roma, repubblicana sopratutto, da domandarci di rivedere quel che si è fatto, di compilarne una sinossi e di lanciarla, si noti, fuori del mondo strettamente scientifico, là dove gli inesperti o gli orecchianti ne faranno lor pro', stiracchiandone i risultati a beneficio proprio ed a maggior gloria della loro ciarlataneria più o meno impudente? A me pare di no! La storia romana se non è, come al tempo di Cicerone, del tutto *obscura*, e ciò grazie alla critica che nell'ultima metà del secolo scorso si è esercitata su di essa, è certamente ancora ad un punto tale da non permettere lavori seri di sintesi e di ricapitolazione. Il Mommsen potè farlo per il periodo che lo precedeva e lo fece con sufficiente fortuna, ma egli stesso assistè se non alla morte al disfacimento della sua opera, specialmente quando la critica, in parte derivata da lui e in parte originalissima, del Pais portò una parte degli studiosi verso l'estrema sinistra del parlamento scientifico e acuì tra essi la diversità di vedute e di metodi. Nè l'opera del Pais à nulla che vedere con quella del De Sanctis sotto questo rapporto; essa non costituisce tra il dotto tedesco e il romano nessun tratto d'unione, facendo piuttosto parte da sè, come quella che appartiene al gruppo degli studi strettamente critici. Cionondimeno, poichè il bisogno è stato da qualcuno sentito ed il lavoro del De Sanctis indubbiamente vuole, nelle intenzioni dell'autore e per il fatto stesso della sua apparizione, costituire una nuova tappa nel cammino degli studi storici romani: esaminiamolo, dunque.

Ò detto: dopo il Mommsen il De Sanctis, il Pais essendo a parte; e chi ben esamini i due primi lavori e quello del terzo vedrà che la classificazione non è puramente scolastica. Opere di sintesi le prime due, di analisi l'altra e di analisi tanto maggiore quanto minore di fronte alle idee dell'autore ed al suo disegno ideale è la parte che è venuta sinora alla luce. Ed anzi il secondo è così distante dal terzo nell'ordine de' tempi come lo è nell'ordine dell'idee, perchè se si giudicassero gli studi storici dall'audacia critica di chi li compie l'opera del De Sanctis costituirebbe un regresso di fronte a quella del Pais, animata com'è dal desiderio che si afferma quasi in ogni pagina, di mostrarsi *temperata*. Ottimo desiderio che finisce però, contro la volontà dell'autore senza dubbio, col porla in aperta opposizione a quella del Pais e in una forma tanto più aspra, quanto la forma — non paia ciò un paradosso — è più temperata e serena. Il fatto materiale, cioè, dell'aver confinato nelle note le citazioni delle opinioni contrarie, escluse senz'altro nel testo, rende così nettamente visibile la differenza di vedute dei due autori come una polemica anche violenta non l'avrebbe potuto fare. Del resto la posizione polemica dell'opera non è solamente nel voler opporsi — per effetto della critica temperata — all'opera del Pais, ma — e in ciò va data lode incondizionata all'autore — nell'intento di opporsi a quel dilettantismo ciarlatanesco che fa ridere alle nostre spalle gli stranieri più benpensanti, sia che esso si svolga nel campo storico puro, sia che esso si estenda a quello archeologico.

Se qualcuno però credesse che tutto ciò costituisca demerito per l'opera s'ingannerebbe: essa corre serena e temperata e si lascia leggere abbastanza facilmente, arieggiando fino ad un certo punto non lo stile, ma il metodo, la divisione, la disposizione del lavoro classico sulla storia greca del Beloch. Ed appunto nel seguire il metodo del maestro il De Sanctis à dato alla sua storia l'impronta di novità cui ò accennato: prima di lui nessuno aveva così completamente studiato la storia romana non solo sotto l'aspetto politico, ma benanche sotto quello religioso, giuridico, artistico e letterario. Da questo lato sui capitoli di ugual argomento della storia del Mommsen i capitoli della storia del De Sanctis rappresentano un progresso, non solamente dovuto al progresso scientifico, ma alla bontà del metodo ed alla profondità dello studio.

Ò accennato avanti al carattere non strettamente scientifico del lavoro: per meglio chiarire la mia affermazione dirò che esso si rivolge ad un pubblico più largo di quello cui, per esempio, si volge la storia del Pais e ad uno più ristretto di quello cui si volse quella del Mommsen. E in questo campo l'autore tiene il giusto mezzo, avvicinandosi anche qui più al Beloch che a nessuno degli altri due, come quegli che, rigorosamente scientifico nella sostanza, nella forma non si fa popolare come il Mommsen, nè scientifico come il Pais. Tuttavia, a mio vedere, mentre è più che sufficiente, data l'indole dell'opera, il cenno bibliografico dei lavori moderni sui vari argomenti, non lo è ugualmente l'accenno sulle fonti antiche. Anzi, sotto questo rispetto, il capitolo I che serve d'*introduzione* e tratta dei *fasti* e degli *annali* non mi pare completo. Lo studio de' fasti, ivi fatto, se in generale può dirsi esatto e coglie nel vero, forse lo è più per un preconcetto da cui pare animato l'autore, di dimostrarne cioè l'autenticità e l'antichità, che per uno studio particolareggiato ed induttivo. Inesatte, difatti, sono le vedute sui fasti di Diodoro e troppo facile accoglienza trovano nell'opera i risultati cui è venuto un trentennio fa il Cichorius su di essi, sulla loro fonte e sulla questione de' cognomi. Strane sono anzi alcune affermazioni come quella ad es. che i «cognomi suonano alquanto singolari» (p. 11) per i consoli del 454: Sp. Tarpeio Montano Capitolino e A. Aternio Varo Fontinale! Così uno non può farsi una chiara idea del valore e dell'attendibilità de' fasti trionfali, in cui si asserisce (I. p. 15)

trovarsi delle falsificazioni e di cui d'altra parte pare talvolta (ad es. II p. 341) si accettino le date come sicure. Un esame quindi più profondo e più preciso delle fonti credo non sarebbe stato disprezzabile neppure per le persone colte che, senza dedicarsi specialmente agli studi di storia romana, vorranno servirsi dell'opera.

La quale, del resto, à pregi notevolissimi, oltre ad avere un pregio di carattere generale nell'ottima disposizione della materia fatta anch'essa sulle orme della storia greca del Beloch e nell' indice alfabetico preziosissimo, per quanto non sempre completo: tutto ciò costituisce un progresso notevole, per es., sulla storia del Pais, in cui un materiale importantissimo sfugge appunto per la mancanza di un indice alfabetico e di una ripartizione più minuta de' capitoli. Ma oltre a ciò, uno dei tanti pregi è, a mio vedere, certamente quello di far notare con molta sagacia quali elementi nella storia romana sono dovuti alla tradizione poetica popolare. Così per la leggenda di Lucrezia (I p. 398), di Virginia (II p. 46), di Coriolano (II p. 110) e via dicendo si ànno delle bellissime pagine molto acute e molto suggestive. Nè minor pregio è quello di aver fatto precedere lo studio della storia dei Romani da un esame particolareggiato sulle origini de' popoli italici, sebbene non debba esser sfuggita all'autore la stranezza di questa introduzione piuttosto lunga (occupa cinque de' dodici capitoli del I vol.) in una storia che non à più per oggetto l'argomento un po' troppo vasto, forse, propostosi dal Pais con la sua storia d'Italia, rimasta, per la vastità della concezione, nel gran blocco del I volume per quel che riguarda i popoli non romani — ma che par debba limitarsi alla sola Roma. E dico che ciò non deve esser sfuggito all'autore per il fatto che il titolo dato all'opera di *Storia dei Romani* non può non derivare dal bisogno di far comprendere che il lavoro si occupa anche degl' italici e degl' italioti che più tardi solo ebbero il nome dai vincitori. Così la stranezza dello studio sulle origini degl' italici è, starei per dire, giustificata. Il terreno, in verità, è un po' troppo sdrucciolevole da questo lato ed io non so fino a qual punto esso possa entrare nel dominio della storia; in ogni modo esso servirà per passare in rivista il già fatto. Spetta al lettore di vagliare le opinioni dall'autore espresse o, se mai, quelle de' critici di cui sostiene le idee.

Dopo quanto ò sin qui detto parmi debbano mostrarsi chiaramente le caratteristiche dell'opera del De Sanctis e la sua importanza e possa pur concludersi che i pregi ed i difetti che essa à sono inerenti a tutte le opere del genere, mentre all'autore resta il merito indiscutibile di aver voluto segnare una tappa audace nel cammino degli studi di storia romana, una tappa sia pur non da tutti richiesta, ma non perciò meno ardua a fissarsi. [1]

L'opera anche tipograficamente è molto accurata e ne va data lode all'editore per la nitidezza de' tipi latini e greci, per la chiarezza della stampa e per la bontà della carta e la

[1] Non credo che per un lavoro come quello del De Sanctis possa richiedersi un esame minuto de' punti più o meno difettosi che in genere si riducono a diversità di opinioni e che quindi non possono trovar posto in una recensione, ma per non attirarmi la facile critica di non aver letto il libro o di averlo letto poco attentamente, farò menzione qui di alcuni punti ne' quali dissento dall'autore o parmi gli si debba rimproverare qualche cosa.

I p. 81. Traccie della soppressione de' vecchi nel mondo indo-europeo si ànno anche nell' isola di Ceo. V. l'edizione di Bacchilide del Festa (Firenze, 1898) p. XXII e gli autori ivi citati.

I p. 205 n. 1. La correzione del nome Allodio in Dionys. I 71, 3 fu già fatta dal Trieber in *Hermes*, XXIX (a. 1894) p. 130.

I p. 205 e 215. Naturalmente non sono d'accordo con l'autore sulla leggenda di Rea Silvia e l'ò detto altrove prima della pubblicazione del suo lavoro e dopo; ne pongo la formazione proprio tra quel III e II secolo, in cui anch'egli (p. 215) ammette l'elaborazione e la fusione delle leggende indigene con le greche.

I p. 229. Non è sufficiente quanto vien detto per sostenere la non precedenza delle *gentes* allo Stato contro l'opinione più comune e più autorevole che afferma

correzione del testo.[1] Sarebbe stata preferibile una copertina un po' meno... epigraficamente... funerea ed un prezzo più basso, anche per assecondare l'autore nella sua opposizione a quella produzione storico-romanzesca da 3 a 5 lire il volume che invade di tanto in tanto il campo commerciale librario.

Ed a questo proposito, poichè sono in via di raccomandazioni, domando alla benemerita ditta editrice perchè ad accrescere il pregio della biblioteca di scienze moderne, non pubblica una traduzione italiana della storia greca del Beloch. L'Italia dopo l'opera del Curtius, ormai per tante ragioni antiquata, non à avuto e non à per le persone colte nessuna storia greca.... sopportabile: l'opera del maestro riuscirebbe certamente gradita a tutti gli studiosi italiani non conoscitori del tedesco, e completerebbe la biblioteca del Bocca con un lavoro che farebbe riscontro a quello del De Sanctis.

GIOVANNI COSTA.

l'opposto e che è avvalorata dal confronto con la storia d'altri popoli arî ad es. de' Celti e degli Slavi.

I p. 251 e 255. Parmi assolutamente poco chiaro e molto indeterminato quanto è detto sulle tribù ed ancor più sul sinecismo che ritengo non possa non accettarsi per i primi tempi.

I cap. VIII. In genere le pagine sulla religione romana sono bellissime, ma non so se si possa dire esaurito con esse l'argomento. Soprattutto lo studio della religione primitiva credo dovrebbe condurre ad altre conclusioni: alla reale profondità, cioè, di sentimento religioso, più tardi cristallizzatosi in nomi ed in forme eminentemente esteriori e per nulla vitali. A questo proposito un po' per colpa delle nostre cognizioni, che non permettono affermazioni sicure (come quella sulle genealogie divine a p. 279), un po' perchè l'autore fu tratto fuori di strada dall'amore dell'argomento, concernente lo studio del periodo storico di cui si occupava, si ànno, per dir così, degli anacronismi, come ad es. sui Salii (v. p. 285 e cfr. II p. 501).

II p. 237 e 418. Giusta e geniale l'osservazione del De Sanctis sui generali romani e greci, sulla rigidità di quelli e sulla vitalità di questi. Si noti però che essa dipende in gran parte non da ragioni intrinseche come egli mostra di ritenere, ma estrinseche, quali la poca arte degli annalisti, dai quali ci derivano le notizie di cui disponiamo e dalla grande falsità de' dati ricalcati sugli uomini e avvenimenti posteriori. Si tratta in genere di personaggi di invenzione o ricostruzione dotta, neppur popolare, perchè la vitalità di molte figure della leggenda è indiscutibile e il De Sanctis, come abbiamo visto, l'à notata molto bene.

II p. 506. Non pare che l'autore abbia in mente una data sufficentemente determinata sulla compilazione e, meglio, sull'inizio della compilazione de' fasti. Si confronti difatti l'asserzione che qui si trova dell'origine loro non posteriore al IV secolo con quella fatta a pag. 4 e seg. del I vol., della loro redazione nel secolo V e nella stessa prima metà. Ora una tal questione deve esser risolta chiaramente in una storia del genere e non sarebbe male che essa venisse meglio, se non studiata, esposta in una prossima edizione.

[1] Qualche errore tipografico si à nell'indice, ove si notan anche delle omissioni (così a p. 547: 436 e 435 invece di 336 e 455; a p. 563: 340 invece di 390; a p. 566 da inserire II 125 sotto la voce *Romolo*; a p. 572 da inserire: 104, 112 sotto *Totemismo*; a p. 573 invece di II 350 n. 6 si deve avere II 350 n. 1 e via dicendo), ma il testo è per quel che ò potuto avere occasione di riscontrare, corretto (qualche errore di maggior importanza, nelle citazioni, l'ò rilevato in I 14 ove si à GIUSTINO XV, 5, 4 invece di XX, 5, 4; *ibid.* 287 ove si à — n. 2 — PLIN. *n. h* XXV 12 in luogo di XXX 121; II 58 n. 3 ove per CIC. *ad. fam.* IX 21, 3 si deve avere IX, 21, 2). Del resto queste sono quisquilie!

W. KLEIN, *Geschichte der griechischen Kunst*, III, Leipzig, 1907.

A non molta distanza dai due precedenti, di questo nuovo manuale di storia dell'arte greca, è apparso il terzo ed ultimo volume, che comprende il periodo ellenistico. Nel primo capitolo (pp. 1-30) si parla dei pittori del tempo di Alessandro e dei suoi immediati successori: Apelle, Aetione, Protogene, Antifilo, Teone di Samo; un breve cenno si fa di Filosseno di Eretria e della pittrice Elena; e il capitolo si chiude con il grande sarcofago di Alessandro, che sarebbe un'opera attica, affine ai rilievi del Mausoleo, uscita sotto l'influenza prassitelica e scopadea e rimasta esente da ogni influsso lisippeo.

Il secondo capitolo comprende l'arte della prima età dei Diadochi a Rodi, in Atene e nell'Asia Minore. Per Rodi l'autore parla di Filisco e del suo gruppo di Apollo con Leto e Artemide e le nove Muse; rispetto alle quali accetta le identificazioni proposte dall'Amelung con alcune figure della base di Alicarnasso e del rilievo di Archelao; circa la cronologia, per altro, non solo accoglie l'opinione del Watzinger, che l'*Apoteosi* di Omero riferisce alla fine del III secolo, ma in base a una certa affinità nel panneggiamento delle dette Muse con quello della *Tyche* di Antiochia, conclude attribuendo alla prima metà di quel secolo l'attività di Filisco (p. 42). Con la cerchia rodia, insieme ad altre opere — come il *Pugilista* in bronzo delle Terme (pp. 44-46) — riconnette qualcuna di indole iconografica, come la statua in bronzo di supposto principe ellenistico, nello stesso Museo, che non riterrebbe impossibile identificare per Antioco II Theos e per un'opera di uno scolaro di Euticrate (pp. 43-44); e anche la statua di Eschine (pp. 46-47). E da questa passa all'altra, nota, di Demostene, che lo porta sul terreno attico; ove si incontra, già verso la fine del III secolo, con il primo rampollo di una celebre famiglia di artisti, della maggior parte dei quali l'attività cade nel seguente: Eubulide, autore di quella statua di personaggio *digitis computans*, identificata per Crisippo (pp. 48-49). Di opinione che una decadenza dell'arte nell'Attica al principio dell'età dei Diadochi non si abbia a riconoscere (cfr. p. 163 e seg.) — nello stesso modo come non sembra incline a credere a una rinascita verso la metà del secondo secolo — quantunque ammetta che di monumenti di quel tempo pochi se ne conservino (p. 50), non esita a riconnettere con l'arte attica certe opere di soggetto infantile, come la statuetta di Efeso del bambino con l'oca-volpe (pp. 51-52) Nell'Asia Minore è la Bitinia il centro che primamente ferma la sua attenzione, con Doidalses, Menodotos e Diodotos, figli di Boetos (giacchè pensa che a torto sia ritenuta falsa l'iscrizione ricordante questi due artisti), e forse anche Papylios (*Plinio N. H.*, XXXVI, 33), nome che suona bitino, e di cui potrebbe per avventura essere erronea la designazione a scolaro di Prassitele (pp. 55-57). La affinità dell'Afrodite al bagno, di Doidalses, con quella figura di Apollo che si ritiene facesse parte del gruppo di Marsia, gli fa pensare a un influsso della scuola bitina sull'arte di Pergamo (p. 59); mentre poi — essendo propenso a credere i famosi gruppi dell'Acropoli ateniese riferibili, quanto alla esecuzione, al tempo di Eumene piuttosto che a quello di Attalo (p. 64) — l'atticità del Gallo di Delo e la sua affinità con le altre figure dei suddetti gruppi, non che il fatto di due noti artisti attici (Phyromachos e Nikeratos) lavoranti alla corte di Eumene, lo inducono a supporre che a questi artisti convenga rivendicare la paternità dei gruppi attalici anzichè ad Epigono (pp. 72-73).

Nel terzo capitolo si parla dell'arte greca di Alessandria, alla quale, sebbene favorevole senza dubbio le fosse l'atmosfera per così dire alessandrina, non fu altrettanto favorevole, a giudizio del Klein, il terreno egizio (pp. 75-76). Comunque, la pittura sarebbe stata il ramo meglio coltivato, per quanto se ne conosca poco; suo carattere precipuo, l'illusionismo; e questo carattere avrebbe essa comunicato anche alla scultura (p. 77, cfr. p. 82); per la quale il nostro autore si mostra in massima propenso ad accogliere le vedute dell'Amelung (p. 78), soprattutto nel ritenerla fedele alla tradizione prassitelica e punto influenzata dall'arte lisippea (p. 83); mentre l'influsso attico si sarebbe pure fatto sentire nei prodotti industriali, come le stele funerarie (pp. 83-85), e poi anche nella glittica (pp. 87-94). Ma l'arte alessandrina avrebbe fatto ancora tesoro dei tipi etnici locali: Etiopi, Nubiani, ecc. (pp. 94-98). E di qui breve era il passo per arrivare al *genere*, con le sue figure predilette di vecchi, pescatori, pastori, procedendo in questo di concerto

con la poesia bucolica e idillica (pp. 98-101). Nel campo dei soggetti mitici uno speciale sviluppo avrebbe avuto il tipo del Satiro; giacchè all'arte alessandrina attribuisce il Klein la creazione di varie figure di Satiri, fra cui quella rappresentata dai noti esemplari in rosso antico, che — per il particolare delle frutta nel grembo della nebride — qualifica di campestre e riconnette con il concetto della floridezza agricola dell'Egitto (pp. 101-104).

Nel quarto capitolo ritorna all'arte di Pergamo e dell'Asia Minore nel periodo dei Diadochi più avanzato, con la *Gigantomachia* della grande ara di Eumene e opere affini (pp. 109-129): parla del fregio di Telefo come del più antico esempio databile di rilievo pittorico (pp. 135-136), la cui origine vorrebbe attribuire a Rodi; degli *stylopinakia* di Cizico (pp. 137-140); e così di parecchi dei rilievi così detti ellenistici (pp. 140-145). Accennando alle sculture di Magnesia e di Priene, nell'arte di quest'ultimo centro avverte l'influenza dell'arte attica del IV secolo, non che dell'alessandrina (pp. 145-146). Non crede che ci siano dati sufficienti per ammettere, con il Watzinger, rapporti fra alcune sculture di Magnesia e le opere di Damofonte a Licosura (pp. 149-150). Tocca dell'arte di Tralle (pp. 151-153) e di Efeso (pp. 154-155); e osservando che di qui ci avviciniamo alla sfera dell'arte rodia, ricorda il bambino con l'oca di Boethos — opera diversa dal gruppo di Kos — (p. 156 segg.), e il gruppo di Eros e Psiche (pp. 161-162).

Con la famiglia di Polykles (Cap. V), ritorna all'arte attica dello stesso periodo (p. 163 segg.). L'*Hermaphroditus nobilis* sarebbe da identificarsi nella statuetta di Epinal (a St-Germain), affine a una statua di Dioniso, da Priene, opera di impronta attica, che il Klein attribuisce a Polykles; e di lui pure sarebbero il Satiretto che si guarda la coda e l'Afrodite *Kallipygos*. L'Ermafrodito del tipo dormente, pur non essendo opera sua, tuttavia entrerebbe nella sua stessa cerchia artistica (pp. 165-172); e così i gruppi

erotici di Satiri ed Ermafroditi (pp. 172-174). Degli artisti greci lavoranti a Roma, Arcesilao sarebbe un attico (pp. 202-205); e vera creazione neo-attica il *Torso* di Belvedere a firma di Apollonio (pp. 207-208).

Con il *Toro Farnese* (Cap. VI), ritorna all'arte di Rodi, accogliendo l'idea dello Studniczka che il gruppo delle Terme di Caracalla sia una copia, sovraccarica di particolari, del tempo degli Antonini (pp. 210-216); anzi, venuta così a mancare la pittoricità di questo gruppo, come di quello dei Niobidi (giacchè le statue di Firenze similmente apparterrebbero a un rifacimento posteriore di una creazione del IV secolo, ridotta a composizione pittorica), mentre niente affatto pittorica sarebbe, a suo parere, la terza opera della serie stabilita dal Collignon, il gruppo di Marsia; perviene alla conclusione che la maniera delle composizioni pittoriche sia interamente romana (pp. 216-217).

Ai vari tipi di Satiri, dedica tutto un capitolo (il settimo). Le sue osservazioni sulle movenze di alcune figure analoghe (pp. 231-232) gli dànno occasione a parlare del Satiro Borghese, il cui originale sarebbe rappresentato più fedelmente da una statuetta in bronzo del Museo di Napoli, di tipo affine al Sileno recante il piccolo Bacco sulle braccia. Da ciò, come pure dall'affinità con il Satiro che si guarda la coda, desume che l'originale appartiene al III secolo e che è di creazione attica (pp. 232-233). Un altro tipo affine, rappresentato da un torso del Museo di Berlino, recante delle frutta nel grembo della nebride, verrebbe a incontrarsi con il tipo *agrario* dell'Egitto; e ciò confermerebbe l'influenza dell'arte attica sull'alessandrina (p. 233).

Con la stessa cerchia attica e come derivazioni dalla maniera dell'arte di Polykles riconnette ancora il gruppo del Satiro che tira una spina dal piede a Pan e la statua di una Menade danzante, di Berlino (pp. 239-243). All'arte dell'Asia Minore riferisce il Satiro ubriaco, sull'otre, del Museo di Napoli e il Fauno

Barberini (pp. 243-252). Riconosce che con il tipo del Satiro di quest'epoca va collegato pure quello dei Centauri (p. 252 segg.).

Come esempio di creazioni ellenistiche (Cap. VIII) inspirate dalle opere dell'arte classica, ricorda lo *Spinario* (tipo Castellani e Rothschild), il *Gladiatore Borghese*, l'Afrodite di Milo, la Vittoria di Brescia, ecc. (pp. 262-284); poi il gruppo dei Niobidi di Firenze (pp. 281-284); e in ultimo — tornando di proposito su un' idea già altre volte manifestata — anche la Nike di Samotrace; la quale non sarebbe del tempo di Demetrio Poliorcete, ma dipenderebbe da un tipo statuario più antico, rappresentato dall'Artemis Rospigliosi e repliche. Essa si ricollegherebbe con l'arte rodia, cosa che parrebbe confermata dalle riproduzioni su monete di Rodi (pp. 288-297).

Nel primo secolo a. C. il centro principale dell'arte greca sarebbe Rodi (Cap. IX). Opere principali: il gruppo del *Pasquino;* quelli, detti omerici, studiati dal Loeschcke; il Laocoonte, ecc. (pp. 304-326).

Parlando in ultimo dell'arte greca in Roma (Cap. X), il Klein ritiene possibile che le Appiadi di Stefano siano rappresentate dalle Ninfe Borghese del Louvre, di composizione affine al gruppo delle Grazie, che apparterrebbe allo stesso tempo (pp. 339-341); e con le Appiadi andrebbe il gruppo di Menelao del Museo Boncompagni-Ludovisi (pp. 341-342), non che i soliti di Oreste ed Elettra, di Pilade e Oreste, di S. Ildelfonso (pp. 342-343). La Hera Barberini sarebbe un lavoro eclettico (p. 343). Quindi parla del ritratto (pp. 347-353), e poi del fregio di Domizio Aenobarbo (pp. 353-355); e poi dell'arte in generale al tempo di Augusto, e della di lui predilezione per le opere arcaiche; del tipo di *Spes* e dello sviluppo, quasi dal detto tipo provocato, dell'arte arcaizzante (pp. 355-358); e poi ancora del gruppo di Menelao e affini (pp. 358-360); dell'Augusto di Prima Porta e dell'*Ara Pacis* (pp. 360-374). Il rilievo dei *Tre Elementi* di Cartagine sarebbe

imitato da quello del monumento romano, giusta la vecchia idea del Petersen (pp. 372-373). Parla della glittica (pp. 374-376), e dell'arte aulica ricordando la così detta Agrippina del Museo di Napoli come variante del tipo della così detta Olimpiade Torlonia (pp. 378-381); e passa alla toreutica (pp. 381-390). Dal tesoro di Bosco Reale prende le mosse per accennare alla pittura decorativa, al paesaggio, a Studio e alla questione sull'origine dello stile illusionistico; per il quale tutto, secondo lui, farebbe pensare ad Alessandria, data pure la coincidenza dello stile pittorico illusionistico nella plastica alessandrina (pp. 390-392).

E ora qualche osservazione. Che nel sarcofago di Alessandro non ci siano tracce di influenza lisippea, è cosa discutibile; e del resto ciò poco o nulla proverebbe sull' influsso, o meno, dell'arte di Lisippo nell' indirizzo artistico di questa o di quella regione. La identificazione delle Muse di Filisco proposta dall'Amelung, e accettata prima dal Watzinger e ora dal Klein, non è sicura; mentre poi l'attribuzione dell'*Apoteosi di Omero* al III secolo è — come altrove ho cercato di dimostrare — priva di fondamento. Quanto alla continuità dell'arte attica, c'è da osservare che il riferimento dell'attività del primo Eubulide al III secolo — sia pure alla fine — è esso pure discutibile, e che il distacco di una parte dei soggetti infantili da quella cerchia che fa capo a Boethos può sembrare tanto poco giustificato, quanto strano il concetto che la statuetta del bambino con l'oca-volpe, di Efeso, non abbia quasi alcun rapporto con l' opera analoga dell' artista di Calcedone. E così parecchio a ridire ci sarebbe sulla pretesa atticità dei gruppi pergameni dell' Acropoli ateniese; come ancora su quasi tutte le attribuzioni fatte alla stessa cerchia attica del periodo dei Diadochi avanzato.

La congettura che la Nike di Samotrace non appartenga al tempo di Demetrio Poliorcete, bensì al I secolo a. C. e alla cerchia

rodia, molto difficilmente potrà persuadere alcuno; è un fatto incontestabile che le monete di Demetrio Poliorcete riproducono una figura che, a malgrado delle divergenze dal Klein osservate, difficilmente può non identificarsi con la statua; mentre il ritrovarsi della stessa figura su monete rodie di epoca posteriore non prova in nessun modo che la statua non esistesse in epoca anche di molto anteriore.

Giusto, in linea generale, il principio della forte influenza attica sull'arte alessandrina; ma come, nel fatto, non sia possibile accogliere le idee del Klein tanto sull'arte alessandrina quanto sull'attica, di questo tempo, è facile convincersene considerando soprattutto le sue teoriche sui tipi satireschi, che egli cerca di distribuire parte alla cerchia attica e, per derivazione attica, all'alessandrina, e parte all'Asia Minore. Ora quando si ammette che opere, come il *Satiro sull'otre* del Museo di Napol e il *Fauno Barberini*, si ricolleghino con l'arte pergamena, come si può parlare di arte attica di fronte al *Satiro Borghese* e a quello della *Tribuna*, a Firenze, e di creazioni alessandrine davanti ai due Satiri di rosso antico? L'affinità di questi tipi coi primi è tale e tanta che sulla loro provenienza da un unico ceppo non ci può esser dubbio. Stabilire un rapporto fra un'opera d'arte e l'Egitto in base al particolare delle frutta, quali simbolo della prosperità economica del paese, è un criterio tanto ingegnoso, ma altrettanto ipotetico, quanto quello di pensare alle solite relazioni tra i soggetti del genere e la poesia bucolica alessandrina (argomentazione, per altro, non discara al Klein stesso, che perciò si trova costretto a staccare questi soggetti dal tipo, ad esempio, della vecchia ubbriaca, che non crede di poter togliere all'Asia Minore). Del resto è forse comprensibile la riluttanza, in molti, a concepire la capitale dei Tolemei — questo gran centro di civiltà e di cultura — come priva, per così dire, di un temperamento artistico, che la rendesse capace di gareggiare coi principali centri

dell'Asia Minore. Così che il Klein, che pure premette tutto un preamboletto per avvertire che l'Egitto, per le sue stesse tradizioni storiche, non poteva diventare un focolaio di arte ellenica; egli, che all'arte alessandrina non riferisce più l'origine del rilievo pittoresco; poi, come preso da un pentimento, finisce col riconoscere ad Alessandria la maternità di un complesso di creazioni e di produzioni — in tutti i campi dell'arte, nella scultura, nella glittica, nella pittura, ecc. — che se realmente alessandrine, ne rivelerebbero un'attività e una fecondità rispettabilissime. Ciò mi ricorda in certo modo il Courbaud che, nel suo studio sul rilievo storico romano, da un lato scosso dalle allora recenti teorie del Wickhoff, e dall'altro restio a rinunziare interamente a quelle dello Schreiber, proponeva la sua distinzione dei due indirizzi dell'arte ellenistica: realistico e pittorico; e l'uno attribuiva a Pergamo e l'altro ad Alessandria, come se realismo e pittoricità non fossero due fatti originati da una medesima tendenza. Concetto, come si vede, più che altro ispirato a un vero senso di equità, ma non per questo raccomandabile nella ricostruzione della storia dell'arte.

Passando ora all'arte attica, l'affinità del *Satiro Borghese* con il Sileno recante il piccolo Bacco sulle braccia non prova per niente che quello sia un tipo attico, ma viceversa conferma che il Sileno è un prodotto della stessa arte che produsse il Satiro, cioè dell'asiana; e così l'affinità di certe opere — come il gruppo del Satiro che tira una spina dal piede a Pan, il Satiro che si guarda la coda — con l'Ermafrodito di Epinal, con la *Kallipygos* e con i gruppi erotici di Satiri ed Ermafroditi, non può che suggerire il riferimento anche di queste opere alle stessa cerchia artistica. E così ancora non è ammissibile l'idea che il *Torso* di Belvedere sia una creazione neo-attica per quanto porti la firma di un ateniese; nè probabile che Arcesilao segua la tradizione attica, per chi consideri che i suoi Centauri fanno

pensare a quelli affini ai tipi satireschi che non sono attici.

Ma non soltanto mi sembra che non si possa seguire il Klein in simili particolari attribuzioni a centri così diversi, come l'Attica, Alessandria e l'Asia Minore, di opere uscite o derivate da un solo di essi; pure la distribuzione per epoche e, a quel che sembra, anche per scuole, è eccessivamente artificiosa: così pretende di aver stabilito con approssimativa precisione ciò che fu creato in periodi differenti (per Rodi questa classificazione storica raggiunge il massimo di particolareggiamento che si potesse desiderare); nello stesso modo come si sente autorizzato a parlare dell'arte di Pergamo, di Tralle, di Priene, di Magnesia, di Efeso, quasi come di altrettante scuole nettamente distinte tra di loro: e persino di influenza della scuola bitina sull'arte di Pergamo.

Ora io non dico che un'approssimativa classificazione cronologica della grande produzione artistica dell'Asia Minore non sia possibile; tutt'altro; ma ritengo estremamente difficile, per non dire impossibile addirittura — per mancanza o scarsezza di dati ed elementi necessari — la classificazione e la suddivisione per luoghi: di fronte a divergenze, sia pure incontestabili, fra opere d'arte di cui risulta accertata la provenienza, poniamo, da Rodi, e altre provenienti da Pergamo; e fra queste e altre ancora rinvenute a Tralle o a Priene; noi non possiamo concludere che in ciascuno di questi centri l'arte abbia avuto quel determinato aspetto particolare, che dalle dette opere sporadiche risulterebbe; giacchè non siamo mai sicuri che queste, che pur potrebbero sembrarci differenziazioni o sfumature locali, non siano dovute piuttosto a differenza di tempo.

Il punto, che maggiormente e più profondamente avrebbe potuto impressionare, è quello dove l'autore espone il suo concetto che le composizioni pittoriche della statuaria sul genere del *Toro Farnese* non siano creazioni ellenistiche, sibbene romane; se non che (a parte la contraddizione nell' includere tra queste nuove creazioni il gruppo fiorentino dei Niobidi, quando poi ne parla come di opera inspirata dall'arte classica insieme ad altre sempre anteriori alla età imperiale) il fatto che lo schema di simili composizioni si ritrova, in embrione, già in autentici rilievi ellenistici, come il fregio di Telefo dell'Ara di Pergamo, laddove non può dirsi peculiare della pittura paesistica romana, la quale certo non mancherebbe di mostrarci esempi corrispondenti nel caso che quel genere statuario le fosse contemporaneo, induce a credere che anche in questo il nostro autore non abbia colpito nel segno.

Tutto ciò in ordine al contenuto intrinseco del libro; bisogna per altro notare qualche piccola svista: l'autore parla di Eucheiros invece che di Eucheir; a proposito del rilievo di via Margana con la supposta *Doloneia*, parla di Aiace come compagno di Ulisse invece che di Diomede (p. 141 seg.); e a proposito del rilievo Spada con il ratto del Palladio, a Diomede dà per compagno invece di Ulisse Aiace (p. 143 e seg.).

Con tutto ciò non si pensi che io voglia negare ogni merito a questo volume, il quale — anche prescindendo dalle parecchie felici osservazioni e vedute giuste — ha soprattutto quello di aver dato all'arte del periodo ellenistico, con la raccolta di un materiale ricchissimo, quell'ampio sviluppo che merita, adeguatamente proporzionato allo sviluppo dei periodi precedenti. Se poi presentasse maggiormente curata e semplificata la disposizione della materia — non di rado disordinata e, diciamolo pure, confusa — il libro non avrebbe avuto che a guadagnarci assai, e la lettura ne sarebbe indubbiamente molto meno faticosa.

Giuseppe Cultrera.

E. Strong, *Roman sculpture from Augustus to Constantine*, London, 1907.

Già quando, parecchi anni or sono, la signora Strong traduceva in inglese la introduzione di Franz Wickhoff alla *Wiener Genesis*,

lasciava chiaramente intendere la sua particolare simpatia per l'arte romana; ed ecco, ora, che abbiamo un suo bel volume di storia della scultura da Augusto a Costantino. Nella introduzione (pp. 1-24) osserva giustamente la scrittrice come gli stessi autori latini — Cicerone, Virgilio, Petronio, Plinio — siano responsabili del preconcetto sulla poca attitudine del popolo romano alle arti figurative; mentre, d'altro canto, le meravigliose scoperte delle opere dell'arte e della civiltà greca e preellenica, attirando quasi esclusivamente su di sè l'attenzione degli archeologi, hanno fatto sì che i monumenti romani, che pur tanto contributo recarono all'arte del Rinascimento, fossero lasciati in non cale e trascurati per quasi tutto il secolo XIX. Solo recente è il risveglio dell'amore per l'arte romana, per opera soprattutto del Wickhoff e del Riegl, e in parte anche dello Strzygowski, benchè le teorie di quest' ultimo tendano a tutt'altro che a riconoscerle un qualche lato di originalità.

Per sommi capi, la disposizione della materia è la seguente:

Arte augustea (Cap. I). Accenno alle opere di arte ellenica e ai lavori di artisti greci a Roma nelle epoche che precedettero Augusto, e all'arte etrusca, della quale non si perdette mai ogni traccia nell'arte romana, anche dopo che l'arte greca vi ebbe l'assoluto sopravvento. Prima che dell'*Ara Pacis*, parla di altri due monumenti romani: il fregio di Domizio Aenobarbo (pp. 33-38) e quel rilievo di una collezione privata, a Monaco, che il Sieveking ritiene in rapporto con il santuario che Ottaviano dedicò ad Apollo, ad Azio, dopo la vittoria (pp. 38-39). Dell'*Ara Pacis*, come opera d'arte, esprime un giudizio piuttosto severo.

Un capitolo apposito è consacrato alla scultura ornamentale del tempo di Augusto (Cap. II); e per l'*Ara Pacis* l'autrice riconosce che non offre tanta originalità nel fregio della processione, quanto nei suoi ornamenti floreali.

Da Augusto a Nerone (Cap. III). Fra i monumenti principali ricorda i rilievi Grimani e quello del Museo Lateranense con la Ninfa che porge da bere a un Satiretto come opere affini alla composizione paesistica dell'*Ara Pacis* (pp. 80-83); due delle coppe di Bosco Reale, quali esempi di varianti dei motivi della processione e del sacrificio (pp. 83-88); e poi i famosi cammei di Parigi e di Vienna. E di altre opere di scultura in marmo: un rilievo del Louvre, con scena di *suovetaurilia*, e uno di Palermo (Augusto nella casa delle Vestali); la base di Pozzuoli, ecc. (pp. 88-95). Per le province, accenna alla diversa fisonomia della rispettiva produzione artistica: mentre opere, come i rilievi del monumento di St-Remy, dell'arco di Orange, i rilievi di Carpentras, sono greche più che romane, altre invece, come i rilievi del Trofeo di Adamklissi, sembrano far capo a una tradizione schiettamente romana.

L'età dei Flavi (Cap. IV e V). Monumento principale, l'Arco di Tito (p. 106-122). Seguono i medaglioni dell' arco di Costantino e altre opere sparse; e quindi il fregio del tempio di Minerva al Foro di Nerva (pp. 131-145).

Principato di Traiano (Cap. VI). Monumenti principali: gli *anaglypha Traiani* del Foro; i quattro rilievi dell'Arco di Costantino pertinenti al fregio del Foro Traiano e gli altri due frammenti dello stesso fregio (secondo lo Stuart Jones), uno al Louvre e l'altro a Villa Medici; i supposti rilievi dell'Arco di Claudio (pp. 151-165). Due interi capitoli sono dedicati alla Colonna Traiana (Cap. VII-VIII; pp. 166-213). Altri monumenti (Cap. IX): i rilievi dell'Arco di Benevento (pp. 214-227); e, come avanzi di sculture isolate, la testa di Marte del Museo Barracco, tre teste di Daci del Vaticano e — come tipo femminile corrispondente — la Thusnelda della Loggia dei Lanzi (pp. 227-229).

Principato di Adriano (Cap. X-XI). Premesso che l'arte di questo periodo è profondamente eclettica (p. 232), come monumenti principali

enumera: il rilievo di Adriano e Roma del Palazzo dei Conservatori; il rilievo di Chatsworth; i due del così detto Arco di Portogallo; quello del tempio di Venere e Roma; l'Ara di Ostia; le Province della Basilica di Nettuno (pp. 233-246). E come opere della statuaria, il Dioniso di Tivoli (pp. 246-248), e poi le figure di Antinoo nei loro differenti tipi (pp. 249-253). A questo punto la scrittrice osserva come durante il periodo adrianeo non ci siamo più incontrati nello stile narrativo, o continuo, del quale si hanno sì belli esempi nell'età di Traiano; ora, se per influenza del neo-ellenismo, si nota questa interruzione nel campo dell' arte ufficiale, ciò non vuol dire che sia scomparso; esso è genuinamente romano e connaturato all'arte di dominio popolare; non si ha perciò da cercare negli archi imperiali, sì bene in quegli umili monumenti che sono i sarcofagi, quali una serie del Museo Lateranense con la leggenda di Oreste, la strage dei Niobidi (pp. 254-259); con Fedra ed Ippolito, il mito di Adone, il trionfo di Bacco e Arianna (pp. 263-264). In presenza di simili capilavori non sarebbe ragionevole parlare di modelli greci o ellenistici sol perchè si osserva che figure e motivi fanno capo a prototipi del IV secolo a. C. La novità non sta nei motivi singoli, ma nell'insieme e nel metodo nuovo della composizione, non più scomponibile nelle sue parti, come si avvera nelle opere dell'arte greca (pp. 259-260). Un'altra classe di sarcofagi caratteristici del tempo di Adriano (e degli Antonini) sarebbe quella con rappresentazione di Amorini (pp. 264-267).

Epoca degli Antonini (Cap. XII). Monumenti: i rilievi del Palazzo Rondanini; la base della Colonna di Antonino Pio; la Colonna di M. Aurelio; i rilievi (tre nel Palazzo dei Conservatori e otto nell' Arco di Costantino) che sembra facessero parte di un Arco di M. Aurelio; i rilievi di Efeso (pp. 268-296).

Da Settimio Severo a Diocleziano (Capitolo XIII). Monumenti: l'Arco di Settimio

Severo e l'arco degli argentarî del Foro Boario; il rilievo del Palazzo Sacchetti e quello col Tempio di Quirino; il rilievo di Eliogabalo; i rilievi di Mitra ed altri relativi al culto del Sole; sarcofagi, ecc. (pp. 297-323). I rilievi dell' Arco di Settimio Severo rappresenterebbero lo sviluppo dello stile continuo sotto l'influenza delle nuove leggi spaziale e ottica, che già hanno cominciato a manifestarsi nei sarcofagi dell'età adrianea; mentre poi i sarcofagi del tempo degli Antonini sarebbero i monumenti nei quali meglio che altrove si possono studiare le tendenze dell'arte nel III secolo. Al tempo di M. Aurelio, caratteristica dei sarcofagi sarebbe il realismo; dal tempo di Commodo comincerebbe a prevalere una predilezione per certi particolari soggetti: mito di Ercole, Amazzoni, mito di Achille, ecc.

Principato di Costantino (Cap. XIV). Unico monumento preso in considerazione è il famoso arco (pp. 328-337).

Una trattazione a parte è fatta del ritratto da Augusto a Costantino (Cap. XV). Si capisce che in gran parte è assorbita dalla iconografia delle famiglie imperiali; non mancano per altro esempi di ritratti di personaggi privati (pp. 347-386).

Può di rado avvenire che si abbiano a sollevare dubbi od eccezioni su di un qualche argomento particolarissimo; stante che l'autrice, sia perchè la sua disamina versa per lo più intorno a monumenti che si possono chiamare ufficiali, la cui successione storica non presenta gravi difficoltà, sia, ancora, perchè in casi incerti o controversi suole generalmente attenersi alle opinioni più recenti e più attendibili, non ha introdotto vere innovazioni inspirate a vedute assolutamente personali. Va tuttavia ricordato che lo stile continuo o narrativo, soprattutto del tempo di Traiano, non può dirsi una novità dell'arte di Roma; mentre va poi osservato che il concetto di un vero risveglio di un neo-ellenismo eclettico al tempo di Adriano, con relativo abbandono dello stile

continuo nel campo dell'arte ufficiale, e poi di un ritorno a questo stile nel periodo degli Antonini, non può accettarsi senza riserve.

Per mio conto, non trovo che ci sia nulla a ridire sul metodo delle descrizioni e delle analisi lunghe e particolareggiate dei monumenti più importanti, come la Colonna Traiana; anzi sarebbe stato desiderabile che ne avesse fatto più larga applicazione: è questo il miglior avviamento allo studio analitico e profondo dei monumenti romani, per i quali — prescindendo dalle grandi pubblicazioni speciali — siamo stati avvezzi finora a delle esposizioni rapide e sommarie, intese a una conoscenza affatto superficiale.

E poichè l'autrice ha voluto dare un saggio anche sulla scultura decorativa del tempo augusteo, e ne ha fatto un cenno anche per l'età dei Flavi, dobbiamo rammaricarci che a questo ramo della scultura non abbia dato un largo sviluppo anche relativamente alle epoche successive. Del capitolo sul ritratto si è detto che è il meno soddisfacente (*Journal of Hell. stud.* 1907, p. 304 e seg.): io non so se questo sia vero, o se l'impressione di tale deficienza non dipenda piuttosto dal fatto che l'iconografia, costituendo il campo finora meglio studiato e conosciuto dell'arte romana, con molto maggiore difficoltà poteva essere trattata in un riassunto conforme all'indole del libro; ma se un'osservazione dovessi fare in proposito, sarebbe invece sulla poca opportunità di una trattazione a parte: rifusa con tutto il resto avrebbe indubbiamente conferito all'opera una maggiore unità organica, tanto più in quanto che il ritratto è parte non trascurabile nei monumenti stessi raccolti nei precedenti capitoli. Comunque, con questo libro, che, di piccola mole e ricco di illustrazioni (son ben 130 le tavole fuori testo), pone a portata di mano, agevolandone la familiarità, un materiale difficilmente accessibile, la illustre scrittrice ha fatto un'opera altamente meritoria portando un contributo ragguardevole al progresso degli studi e della scienza.

G. CULTRERA.

FL. JUBARU S. I., *Sainte Agnès vierge et martyre de la voie Nomentane d'après de nouvelles recherches.* Paris, Dumolin, 1907.

Il nome del ch. p. F. Jubaru era già favorevolmente conosciuto dai cultori d'archeologia e di arte sopratutto per avere egli ottenuto che si aprisse il celebre tesoro detto di *Sancta Sanctorum.* Suo scopo precipuo era quello di esaminare coi proprî occhi la reliquia del capo di S. Agnese; ma in seguito a tale ricerca ritornarono anche alla luce i preziosi cimeli dell'arte antica medioevale, che occhio umano non avea più veduto dai tempi di Leone X, e furono in seguito oggetto di dotte ricerche e di studi del Grisar e del Lauer. L'esame della predetta reliquia faceva parte del lungo e faticoso studio che il Jubaru veniva facendo intorno alla celebre martire nomentana.

E frutto di tali fatiche è oggi il bellissimo lavoro, che ha egli pubblicato non ha molto a Parigi, in una splendida edizione, adornata di 173 illustrazioni. Quanto si riferisce alla Santa, tutto è stato nuovamente esaminato accuratamente, senza risparmio di tempo e di spese, e può dirsi con verità che è il più completo lavoro che oggi si possiede intorno alla martire fanciulla. Tra le molteplici questioni che l'A. ha preso a discutere e risolvere la principale è quella che riguarda il genere ed il tempo del martirio di lei. È noto che intorno ad esso corrono due tradizioni molto diverse anche rispetto alle più essenziali circostanze. Secondo la prima, che risale a Sant'Ambrogio ed a San Damaso, Agnese sarebbe una fanciulla (*vix habilis toro...puella*) fra i 12 e i 13 anni, che in tempo di persecuzione dei cristiani si sarebbe offerta da sè al martirio, e dopo minacce di farla bruciare, sarebbe stata sgozzata. A sentire la Passione greca, Agnese è invece una donna adulta, che infiammata dall'amore di Gesù Cristo, cerca di far proseliti alla sua fede, e, arrestata per questo, è condannata da prima al luogo infame e poi bruciata viva.

Non è certo cosa rara trovare, negli Atti dei martiri, particolari diversi intorno al martirio di un medesimo personaggio, ma questa differenza trova una sufficiente spiegazione nel desiderio, che ha il tardo scrittore degli Atti, di abbellire e di esagerare le eroiche gesta del martire. Ma come supporre nel caso nostro che Ambrogio, nel suo discorso come nell'inno, e Damaso nell'iscrizione si sieno accordati ad omettere scientemente certi episodi della storia della martire, e che l'autore della Passione greca abbia da una parte omessi diversi episodi, e che gli episodi omessi dai Latini sieno proprio i soli riferiti dai Greci, mentre tanto gli uni quanto gli altri avrebbero avuto interesse di ricordarli per meglio esaltare i meriti della invitta fanciulla? Perchè, per accennarne un solo, i Greci l'avrebbero detta donna e non fanciulla (γυνή e non κόρη), mentre l'età giovinetta si prestava così bene ad accrescerle l'aureola di fortezza ed a suscitare più viva e più tenera la compassione per lei? Non sarebbe dunque il caso di supporre giustamente una confusione di due personaggi in uno, come fu confuso nel sec. IV Sisto il pittagorico col pontefice Sisto II, Santo Alessandro del 7° miglio della Nomentana col papa Alessandro martire del II sec., il vescovo Urbano martire del IV sec. col papa Sant'Urbano morto nel 230 ed altri? Avrebbe forse potuto impedire tale confusione la celebrità che godeva in Roma la martire giovinetta? Ma è appunto tale celebrità che, come è avvenuto in casi simili di altri famosi personaggi, ha fatto attirare nel suo ciclo le gesta di un'altra martire omonima, più oscura. Negli inizi pertanto del sec. IV, per opera di Prudenzio, si è iniziata la fusione dei due racconti, e completata, prima del 423, dalle *Gesta* pseudo ambrosiane di S. Agnese. D'altra parte non mancano nel martirologio geronimiano menzioni di altre martiri col nome medesimo di Agnese, ai 18 ottobre, ai 2 e 31 di dicembre e ai 9 di luglio. Questa ultima, nominata con altro gruppo di martiri, della via Salaria parrebbe che fosse appunto l'Agnese martire ricordata dalla Passione greca, ai 5 del mese medesimo. Ma come ebbero i Greci notizie di quest'altra Agnese? Probabilmente dalla raccolta di passioni di martiri fatta da Eusebio di Cesarea, ora perduta. Nè deve meravigliare che i Romani non ne possedessero gli Atti; giacchè è un fatto che di molti martiri romani del sec. III posseggono i Greci gli Atti, dei quali non si ha nessun documento latino del IV o V sec. E ciò si spiega dalla somma riservatezza della Chiesa romana che non permetteva si leggessero gli atti dei martiri, perchè a lei sospetti; della quale proibizione sarebbe testimonio il decreto attribuito a papa Gelasio. Quindi in Roma non dovevano correre rispetto a tali martiri che tradizioni orali, dalle quali appunto dipendono Ambrogio, Damaso e Prudenzio; ciò che spiega la facilità della confusione dei due racconti.

La Agnese pertanto della Passione greca sarebbe una donna adulta, condannata al luogo infame e poi alle fiamme; al tempo forse di Settimio Severo, mentre quella del racconto damaso-ambrosiano è una fanciulla fra i 12 e i 13 anni sgozzata al tempo della persecuzione di Diocleziano.

Tale è in sostanza il ragionamento del ch. autore, che viene provando con una serie di particolari argomenti, che il lettore potrà leggere svolti, con grande acume ed erudizione nella prima parte di questo insigne lavoro. Egli in molte di queste conclusioni, delle quali alcune sostenute la prima volta da lui solo, ha da combattere con dotti avversari, e parmi, che, in alcune almeno, gli arrida facile la vittoria.

Di grande interesse riescono gli *excursus*, che intorno al soggetto principale il ch. autore è andato raggruppando. Tale p. es. l'interpretazione di quell'espressione *in flexu plateae* dell'inno di Prudenzio. Seguendo egli un'osservazione del ch. Franchi de' Cavalieri dichiara

*

anche con opportune illustrazioni come per essa deve intendersi il girare che fa una via, che corre sotto i fornici di uno stadio. E ci dà notizie nuove o poco conosciute dell'antichissimo santuario, sorto nel luogo del martirio, coll'interessante descrizione e illustrazione dell'Ugonio, nel manoscritto barberiniano-vaticano, che finora non era stato esattamente decifrato.

Intorno al tempo della costruzione della Basilica nomentana della Santa l'A. abbraccia l'opinione del De Rossi in quanto la fa edificata da Costantina, figlia dell'imperatore Costantino, nel periodo anteriore delle nozze di lei con Annibaliano (335). Ma dove il De Rossi ne fissa la data fra gli anni 326-329, egli si contenta d'indicarlo fra il 326 e il 335). Non dirò che questa data non presenti qualche difficoltà, ma parmi più facilmente superabile che non quella del 337-350, periodo della vedovanza di Costantina: opinione recentemente emessa dal ch. F. Savio. A proposito di che, la lezione di un verso dell' antica iscrizione di dedica della primitiva basilica, difesa dallo Jubaru, dove in luogo di *Nomen Adae referens* legge *Nomen aduc referens*, lezione del resto sostenuta fra gli altri anche dal Duchesne, non solo sembra ragionevolissima dal lato paleografico, ma rende un bellissimo senso, e ci è di chiave ad intendere il veramente oscuro verso seguente: « *a mortis tenebras et caeca nocte levata* ».

Passando dalla chiesa al vicino mausoleo, detto di S. Costanza, ma che deve dirsi di Costantina, il ch. autore fa notare una circostanza finora sfuggita agli archeologi che cioè la rotonda fu appoggiata in parte al muro di cinta del cimitero sopra terra, muro di cinta che presenta tutti i caratteri delle costruzioni massenziane (pag. 170). Questa circostanza, che ci permette di stabilire che la rotonda è posteriore almeno ai tempi di Massenzio, decide anche sulla destinazione di questo edificio, che non fu in origine nè un Battistero nè un tempio di Bacco, ma un mausoleo,

come avea pensato il Bottari. E precisamente il mausoleo dove fu sepolta Costantina e poi Elena sua sorella, come si deduce da un passo di Ammiano Marcellino.

Un accenno alla somiglianza fra questa rotonda e il mausoleo rotondo nel cimitero orientale di Tipasa del sec. v, avrebbe forse portato un'altra conferma alla tesi dell'autore.

Esso sarebbe stato elevato da Gallo alla memoria della sua consorte Costantina, morta in viaggio, mentre si recava ad intercedere per lui presso il fratello Costanzo. Il mausoleo infatti risalirebbe all'anno 354. E i ritratti di Costantina e di Gallo sarebbero appunto rappresentati nei due musaici della volta. La deduzione dello Jubaru apparisce molto più probabile dell' altra, che vedrebbe nella giovane figura maschile ritratto invece il primo sposo di lei, Annibaliano. Ma non posso convenire col ch. autore là dove si sforza di provare che in questo luogo non fosse una villa suburbana dei secondi Flavii, come pure si potrebbe dedurre dal succitato passo di Ammiano Marcellino, il quale non pare affatto che scrivesse primitivamente in greco i suoi libri *Rerum gestarum*, come sembra che creda il ch. autore. La devozione di Costantina per la martire nomentana, ragione per cui, rinunziando ad altri più magnifici sepolcri o in Roma o a Costantinopoli o ad Antiochia, avrebbe voluto essere seppellita presso il corpo della martire, non viene affatto scossa dal presupporre che quivi presso fosse un suburbano della sua imperiale famiglia, anzi potrebbe spiegare perchè Ella si affezionasse particolarmente a tal Santa. E la presenza in quel luogo di una quantità di sepolcri, potrebbe fare difficoltà a supporvi una villa, qualora fosse dimostrato che quei sepolcri sieno anteriori all'epoca costantiniana. È ben vero che la parola suburbano non indica sempre una villa, ma non è certo forzare il significato di tale parola il prenderla anche in questo senso. Del resto la presenza degli stupendi otto bassirilievi mito-

logici, adoperati nel pavimento della scala che conduce alla basilica, conservati oggi nel palazzo Spada, sono indizio della presenza di un magnifico fondo. Ad ogni modo è una questione secondaria, su cui non conviene indugiarsi. Attraente ed interessante riesce lo studio iconografico della martire attraverso l'arte medievale e del rinascimento fino all'arte moderna. Dopo gli oscuri artisti medievali vi figurano molti dei più bei nomi che vanti l'arte italiana: Duccio Boninsegna, Cavallini, Giotto, Fra Angelico, Andrea del Sarto, Tiziano, Tintoretto, il Dolci, il Domenichino ed il Guercino, e fra questi non avrebbe fatto male l'autore a farvi comparire il loro compagno Guido Reni con la sua tela del palazzo Colonna in Roma.

Ho nominato il Cavallini, ma veramente il ch. autore, seguendo il Bertéaux, attribuisce la leggenda della Santa, affrescata in 10 quadri nella chiesa di S. Maria di Donna Regina in Napoli agli scolari di Tino da Siena. L'attribuzione invece di quest'opera al pittore romano è una recente opinione del ch. Venturi, che ne ha dimostrato l'intima parentela cogli affreschi di S. Cecilia in Trastevere. Questi fugaci accenni a qualcuno degli *excursus* invoglierà il lettore a leggere gli altri non meno importanti intorno all'*agellus*, al cimitero sotterraneo, alla tomba della Santa, al rinvenimento del suo corpo nel 1605, del suo capo nel *Sancta Sanctorum*, alle vicende della Basilica, del Monastero, delle sue possessioni, alla leggenda di S. Emerenziana, e vi ritroverà lo stesso acume, la stessa dottrina e genialità, che assicurano all'autore un posto illustre fra i cultori della sacra archeologia, e soprattutto della invitta martire nomentana.

F. Grossi-Gondi.

Mary Winearls Porter, *What Rome was built with*, London-Oxford, Henry Frowde, 1907.

Ai lavori che su questo interessante soggetto pubblicarono il Corsi, Hull, Merril, Lee e Pullen, viene ora ad aggiungersi l' elegante volumetto: *Con che fu costruita Roma*, della signorina M. Porter che diligentemente ordina e riassume in forma piana e dilettevole quanto fino ad ora fu scritto sui marmi e sulle pietre antiche usate dai romani, citando classici e con argute osservazioni originali. Accennato alla differenza che passa fra le parole *marmo* e *pietra*, così spesso confuse anche fra noi, e dopo una breve notizia sulle maggiori collezioni di marmi antichi, passa a descrivere tutte le pietre usate in Roma, indicandone le cave, tessendone la storia, citando i principali monumenti per cui furono impiegate. Le pietre sono studiate secondo il luogo di provenienza, dal nostro tufo, dalla pietra albana e gabina, che prime furono usate per i più antichi monumenti di Roma, a quelle di Algeria, d' Egitto, di Grecia, della Gallia, Nubia, Spagna Turchia. Il volume è inoltre corredato di numerosi indici e di una bibliografia.

U. Gnoli.

Luigi Serra, *Storia dell' arte italiana*, Vallardi, Milano, 1907.

Incontrastatamente fra gli ultimi manuali di storia dell'arte che in questi anni videro la luce, quello del Serra si presenta, come disposizione del materiale, meglio degli altri. L'aver diviso a gruppi le diverse scuole artistiche e l'averle presentate così di seguito, seguendone lo sviluppo graduale, accennando alle migliori qua e là con i caratteri proprî e differenziali, corroborandone lo svolgimento con opportune indagini e con giuste osservazioni stilistiche, rende il nuovo libro agevole alla lettura e piacevole. Il compito del Serra certo non era facile a raggiungersi, lo scopo didattico che egli si proponeva era irto di difficoltà e si poteva presentare in parte insostenibile, in ispecial modo per la copia grande di artisti, lumeggiati maggiormente negli ultimi tempi e riconosciuti necessarî per una maggiore comprensione nella storia dell'arte. Ma il Serra superò felice-

mente anche questo ostacolo, accennando di sfuggita ai meno importanti, senza lasciarsi portare a discussioni, ma poggiandosi solamente sulle autorità più competenti. Ond'è che il libro, che il Vallardi curò con un certo amore, riesce pratico, e soprattutto non trascura i particolari mentre pure la sintesi, sia per lo scopo a cui è adatta, e sia per la necessità e l'economia dell'opera, è creduta utile dall'autore per far rilevare le caratteristiche più spiccate di un'epoca.

Buona idea dell'autore è stata quella di far precedere il volume da un'introduzione, in cui, per sommi capi, si accenna allo svolgimento dell'arte classica: se non che si sarebbe desiderata una tale esposizione un po' più ampia e un po' più precisa, specialmente per quel che riguarda l'arte decorativa, che ebbe grande influenza sull'arte del Rinascimento. Nè sarebbe stato inopportuno all' occasione fare qualche raffronto più dettagliato, che avrebbe forse, se non avvezzati i giovani, a cui naturalmente il manuale si dirige, per lo meno li avrebbe istradati a paragonare e, se vogliamo, anche a classificare.

Del resto buono è il concetto direttivo dell'opera, bene scelte le fotografie, buono e moderno il materiale bibliografico, semplice e piano lo stile.

PAOLO GIORDANI.

NOTIZIE.

Prolusione del Prof. Ghirardini. — Il 20 gennaio corso, il chiarissimo professore G. Ghirardini saliva sulla cattedra occupata prima dal compianto O. Brizio nella R. Università di Bologna. In omaggio alla memoria ed agli studî preferiti del suo illustre predecessore, l'eminente archeologo trattava come argomento della sua prolusione la questione etrusca.

Ben a proposito e con desiderio vivissimo era attesa la sapiente parola del Ghirardini su di una questione che appunto recentemente è stata oggetto d'indagini ed è stata variamente risolta da uomini quali il defunto Modestov, G. Koerte, il De Sanctis.

Il Ghirardini, conoscitore espertissimo del materiale felsineo, esploratore delle necropoli di Corneto e di Volterra, dottissimo illustratore della civiltà euganea che vivi rapporti ha coi centri etruschi, poteva con somma cognizione di tutte le intrigate fila della questione riassumere la questione stessa ed esporre le sue idee.

E queste idee, che il Ghirardini con prudenza ha battezzato per semplici ipotesi, concordano nei punti principali con quelle già manifestate da G. Koerte e, per quel che riguarda l'Etruria padana, pienamente concordano con quelle del Brizio. Il popolo etrusco, proveniente dalle coste asiatiche, avrebbe colonizzato dapprima le rive del Tirreno per poi estendersi al di là dell'Appennino, e nella regione del Tirreno non sarebbe stato estraneo a questo popolo il rito della cremazione.

Interesse vivissimo destò la prolusione del chiarissimo professore, e pertanto facciamo voti che la stampa presto divulghi nel mondo degli studi lo smagliante discorso encomiabile per acutezza, chiarezza di contenuto, lodevole forma letteraria.

P. DUCATI.

La facciata del Duomo di Milano. — Tutti sanno che delle varie parti di questo maraviglioso monumento la facciata è la meno felice. Arrestatasi nel secolo XVI alla zona inferiore delle cinque porte del Pellegrini, essa rimase incompiuta fino all' alba del secolo scorso, quando nel 1805 Napoleone I fece riprendere e condurre a termine i lavori, i quali ridussero la facciata nelle condizioni attuali, con cinque finestre di stile classico addossate ai finestroni gotici e chiuse in alto da un coronamento gotico. La soluzione imposta dall'autocrate francese troppo ripugnava ad ogni criterio storico ed artistico perchè potesse passare incontrastata alla posterità, e però negli anni 1885-88 fu bandito un concorso internazionale per una nuova facciata, concorso chiuso colla scelta del progetto Brentano che importava il rifacimento totale della fronte del monumento. Venuto meno immaturamente l'architetto Brentano, erano nate preoccupazioni per la mancanza di una mente direttiva nell'attuazione dell'opera, mentre nuove osservazioni critiche davano il sopravvento alla corrente contraria ad una generale riforma, specialmente in riguardo alle porte del Pellegrini la cui completa scomposizione aveva preoccupato il Brentano stesso. Prevalse perciò in seno all' amministrazione della fabbrica il parere di conservare la fronte nella zona inferiore, di sopprimere le finestre attuali sostituendovene altre secondo gli esempî dei fianchi, dei bracci di croce e dell'abside,

e di sopraelevare la parete frontale delle navate medie coronandole con una linea di parapetti in senso orizzontale nelle navate minori, ed inclinati ad angolo nel campo centrale. A spingere l'amministrazione per questa via concorreva il fatto di gravi deterioramenti manifestatisi nell'attuale falconatura in parte come conseguenza d'un trentennio di limitata manutenzione in vista d'un prossimo rifacimento, ma principalmente per deficenze organiche originali derivate dall'affrettata costruzione dell'età napoleonica. La Giunta superiore di Belle Arti nel luglio 1904 dava parere favorevole al progetto, e nel settembre seguente la fabbrica cominciava a por mano ai lavori di esecuzione; quando, in seguito al voto contrario manifestato da varî Istituti milanesi, la nuova Commissione Centrale per le Belle Arti ordinava la sospensione dei lavori. Contro questo deliberato, la fabbrica ricorreva alla IV Sezione del Consiglio di Stato, e da essa, nel marzo 1907, le veniva confermato il diritto di procedere alla riforma progettata; ma allora si rinnovarono le proteste di prima da parte degli Istituti artistici cittadini, a cui si aggiunsero il Consiglio Comunale di Milano, la Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti e la Commissione Centrale di Roma. La questione fu portata anche in Parlamento, e la conclusione fu, che venne vietata ogni riforma e furono permesse quelle opere sole che sono « giudicate necessarie alla conservazione materiale, esclusa ogni innovazione di organismi e di forme ». Tale è lo stato presente della questione. Ora si capisce che, messo da parte il progetto Brentano scelto in un concorso internazionale, si debba andar cauti prima di por mano all'esecuzione di un altro progetto che non può offrire tutte le garanzie del primo; ma da questo al voler escludere per sempre qualunque innovazione ci corre un bel tratto. Di fronte ad un monumento storico sta bene, in generale, il criterio conservativo; ma anche questo criterio si può discutere e va discusso caso per caso, come è qui dove il rispetto ad un monumento d'ispirazione gotica si vuol spingere al segno di conservare in esso quella strana, per non dir peggio, miscela di gotico e di classico che vi fu sovrapposta, non già nell'aureo rinascimento, ma nel periodo napoleonico e soprattutto per volontà di un despota straniero. Come se, dopo un secolo di studî e di ricerche scrupolose nel campo della storia dell'arte, non si potessero aver buone ragioni di correggere gli errori commessi un secolo fa! Davvero tanto agitarsi di istituti pubblici ed anche di enti politici per una questione artistica e allo scopo soprattutto di non far niente, fa nascere il dubbio che non siano soltanto ragioni artistiche quelle che hanno turbato la grande repubblica dell'arte.

Architetto della fabbrica del Duomo è ora il senatore Luca Beltrami. Si può ragionevolmente sperare che, mente superiore di cittadino e di artista, egli saprà trovare una soluzione più degna del monumento massimo di Milano ed uno dei più grandi di tutta l'Italia.

B. NOGARA.

Siena e gli studi storico-artistici. — La città di Siena ha dato prova, in questi ultimi anni, di una straordinaria attività negli studî storici e artistici, per merito specialmente della società cittadina degli Amici dei Monumenti. La *Rassegna d'Arte senese* si è guadagnata ormai un posto cospicuo fra le migliori riviste d'arte che si pubblicano in Italia, ma non contenta di ciò, essa raddoppia adesso la sua attività ed allarga il suo campo d'azione, pubblicando come ricco supplemento una serie di fascicoli destinati ad illustrare la storia particolare dei monumenti più insigni della città e provincia. L'ultimo di questi fascicoli di supplemento alla *Rassegna d'arte senese*, contiene un lungo ed accurato studio di Lorenzo Pollini sul Castello di Belcaro, illustrato da grandi tavole in nero ed a colori, di una precisione e di una ricchezza veramente sorprendenti. L'insigne monumento, sconosciuto dai più, è preso in considerazione

con ogni possibile cura tanto dal punto di vista storico quanto dall'artistico. L'A. dopo avere narrato le vicende storiche a cui andò soggetto il castello la cui origine è da farsi risalire forse all'VIII secolo, prende in esame l'opera spiegata da Baldassare Peruzzi chiamato ad abbellire il castello stesso da Crescenzio Turanimi divenutone proprietario nel 1525. Ed il Peruzzi ci lasciò nella decorazione della loggetta, della cappella e del grande salone una delle opere più squisite che siano state create dal genio della rinascenza italiana.

Va data quindi la più ampia lode all'autore di questa illustrazione che ci fa conoscere nei suoi minuti dettagli un monumento di capitale importanza per la storia dell'arte italiana; ed alla società degli Amici dei Monumenti di Siena che si afferma così nobilmente negli alti scopi propostisi.

Ma, non soltanto per l'arte antica, e per gli studî eruditi intorno alle glorie passate, Siena ha mostrato il suo più vivo interessamento.

Insieme alle pubblicazioni scientifiche di carattere strettamente regionale, essa ha dato vita ad una nuova rivista, che, col titolo appunto di *Vita d'Arte*, si propone di mantenere vivo l'interesse del pubblico e degli studiosi anche per ciò che si compie fuori della città, e di agevolare altresì il rinnovamento del gusto e della cultura artistica moderna con intenti molto vasti. E la *Vita d'Arte* è sorta sotto i migliori auspici, incoraggiata dall'adesione dei più noti e più stimati studiosi.

Il primo fascicolo contiene un articolo di C. Ricci sulle Meduse degli Uffizi, cioè su quelle attribuite per tanto tempo a Leonardo, e dovute invece al pennello di un qualche virtuoso artista fiammingo, e su l'altra di tipo classico dipinta da Michelangelo da Caravaggio; altri articoli di Angelo Conti sopra la Statua d'Anzio, di Giovanni Papini sui disegni e sulle incisioni di Alberto Martini, un pensiero di Giulio Cantalamessa sull'arte del Correggio. Guido Mazzoni ci parla di un epigramma per un dipinto di Paolo Nerello, Romualdo Pantini dell'estetica del ferro, Piero Misciattelli dell'estetica di Roma, Antonio Beltramelli della bellezza delle Isole Spetterlin. Copiosa ed interessante è la cronaca e la corrispondenza dell'Italia e dall'Estero.

Il secondo numero della *Vita d'Arte* contiene: un brano del terzo volume di Pompeo Molmenti, di prossima pubblicazione, sulla *Storia di Venezia nella vita privata*, in cui si parla dell'arte veneziana nei due ultimi secoli della Repubblica, uno studio di Ugo Monneret de Villard su quel modernissimo ed originalissimo pittore che è l'Anglada, un'ampia illustrazione di S. Clemente a Casauria di Romualdo Pantini, un contributo all'arte e alla storia del costume nell'articolo di F. Hermanin sopra alcune miniature della Biblioteca Vaticana con scene dell'antico studio Bolognese nel trecento, e un' articolo di Piero Misciattelli sulle Mostre dell'ornamento femminile tenutasi a Roma quest' inverno.

Il terzo numero, uscito in questi giorni, presenta forse un interesse anche maggiore dei primi due per la novità e l'originalità dei suoi articoli.

P. D'Achiardi.

G. Paolozzi. — Il giorno 2 dicembre si spegneva in Chiusi il nob. cav. Giovanni Paolozzi, presidente della Commissione Archeologica locale, ed uno dei fondatori del Museo Civico di quella città. Noto a quanti archeologi ed amatori d'arte si recavano a Chiusi, egli merita di essere segnalato nella nostra Rivista per lo spendido esempio di munificenza dato da lui col legare al Municipio della sua città natale la ricca collezione di antichità etrusche e romane, che egli aveva riunito nella sua casa, affinchè venga aggregata al Museo Civico.

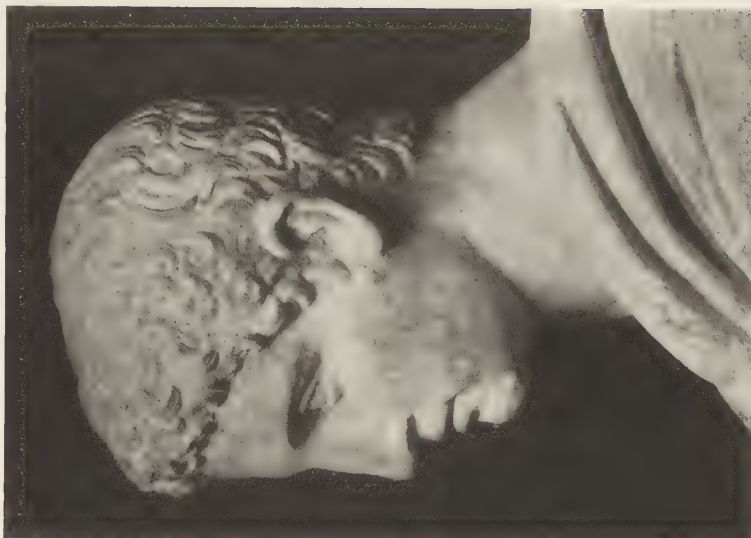
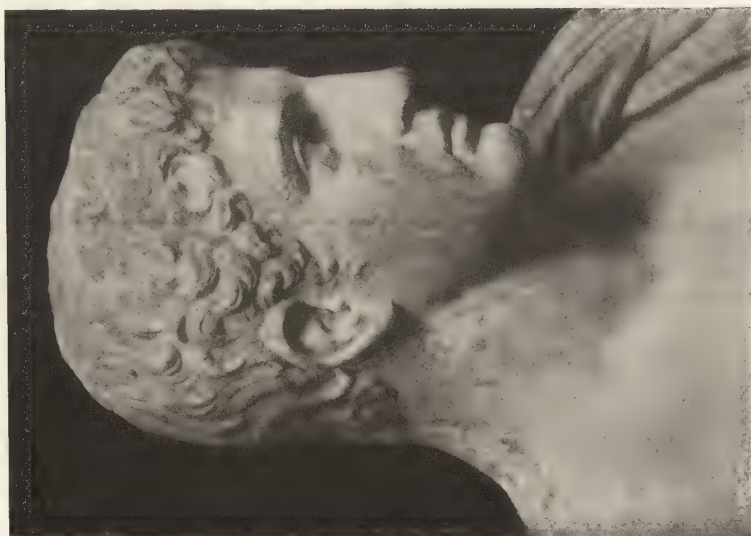
B. Nogara.

ERRATA-CORRIGE.

A p. 198 dove è stampato PRISCILIN si legga PRISCILIAN: la legatura delle due lettere A N, come è nella lapide, non si è potuta riprodurre per mancanza di caratteri epigrafici.

Fot. Brogi Fot. Danesi - Roma

HERMES

STATVA RINVENVTA NEL VILLINO LECCA IN VIA FERDINANDO DI SAVOIA

TESTA DELL' HERMES RINVENUTO IN VIA FERDINANDO DI SAVOIA

Fot. Danesi - Roma

HERMES JACOBSEN

Fotografia Faraglia

HERMES DEL PALATINO

Fotografia Faraglia

TESTA DELL'HERMES DEL PALATINO

SOMMARIO